

LUGARES DE ONDE SE VÊ: TEATRO E SOCIEDADE

DIÓGENES ANDRÉ VIEIRA MACIEL
FABIANA SIQUEIRA FONTANA
HENRIQUE BRENER VERTCHENKO
(ORG.)





Universidade Estadual da Paraíba

Profª. Célia Regina Diniz | *Reitora*

Profª. Ivonildes da Silva Fonseca | *Vice-Reitora*



Editora da Universidade Estadual da Paraíba

Cidoval Morais de Sousa (UEPB)

Diretor

Conselho Editorial

Alessandra Ximenes da Silva (UEPB)

Alberto Soares de Melo (UEPB)

Antonio Roberto Faustino da Costa (UEPB)

José Etham de Lucena Barbosa (UEPB)

José Luciano Albino Barbosa (UEPB)

José Tavares de Sousa (UEPB)

Melânia Nóbrega Pereira de Farias (UEPB)

Patrícia Cristina de Aragão (UEPB)

Conselho Científico

Afrânio Silva Jardim (UERJ) Jonas Eduardo Gonzalez Lemos (IFRN)

Anne Augusta Alencar Leite (UFPB) Jorge Eduardo Douglas Price (UNCOMAHUE/ARG)

Carlos Henrique Salvino Gadêlha Meneses (UEPB) Flávio Romero Guimarães (UEPB)

Carlos Wagner Dias Ferreira (UFRN) Juliana Magalhães Neuwander (UFRJ)

Celso Fernandes Campilongo (USP/ PUC-SP) Maria Creusa de Araújo Borges (UFPB)

Diego Duquelsky (UBA) Pierre Souto Maior Coutinho Amorim (ASCES)

Dimitre Braga Soares de Carvalho (UFRN) Raffaele de Giorgi (UNISALENTO/IT)

Eduardo Ramalho Rabenhorst (UFPB) Rodrigo Costa Ferreira (UEPB)

Germano Ramalho (UEPB) Rosmar Antonni Rodrigues Cavalcanti de Alencar (UFAL)

Glauber Salomão Leite (UEPB) Vincenzo Carbone (UNINT/IT)

Gonçalo Nicolau Cerqueira Sopas de Mello Bandeira (IPCA/PT) Vincenzo Milittello (UNIPA/IT)

Gustavo Barbosa Mesquita Batista (UFPB)



Editora indexada no SciELO desde 2012



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

Editora filiada a ABEU

EDITORA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA

Rua Baraúnas, 351 - Bairro Universitário - Campina Grande-PB - CEP 58429-500

Fone/Fax: (83) 3315-3381 - <http://eduepb.uepb.edu.br> - email: eduepb@uepb.edu.br

DIÓGENES ANDRÉ VIEIRA MACIEL
FABIANA SIQUEIRA FONTANA
HENRIQUE BRENER VERTCHENKO
(ORG.)

LUGARES DE ONDE SE VÊ: TEATRO E SOCIEDADE



Campina Grande - PB
2022



Editora da Universidade Estadual da Paraíba

Cidival Morais de Sousa | *Diretor*

Expediente EDUEPB

Erick Ferreira Cabral | *Design Gráfico e Editoração*

Jefferson Ricardo Lima Araujo Nunes | *Design Gráfico e Editoração*

Leonardo Ramos Araujo | *Design Gráfico e Editoração*

Elizete Amaral de Medeiros | *Revisão Linguística*

Antonio de Brito Freire | *Revisão Linguística*

Danielle Correia Gomes | *Divulgação*

Gilberto S. Gomes | *Divulgação*

Efigênio Moura | *Comunicação*

Walter Vasconcelos | *Assessoria Técnica*

Depósito legal na Câmara Brasileira do Livro - CDL

L951 Lugares de onde se vê [recurso eletrônico]: teatro e sociedade/
organizadores, Diógenes André Vieira Maciel ... [et al].
– Campina Grande : EDUEPB, 2022.
380 p. ; 5800 KB.

ISBN: 978-85-7879-774-4 (E-book)

1. Dramaturgia. 2. Teatro e sociedade. 3. História do teatro. I. Título.

21. ed. CDD 809.009

Ficha catalográfica elaborada por Fernanda Mirelle de Almeida Silva – CRB-15/483

Copyright © **EDUEPB**

A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
---------------------------	----------

PARTE 1 DRAMATURGIA E GRUPOS

JORGE ANDRADE: A (DES) CONSTRUÇÃO DA TRAJETÓRIA DO DRAMATURGO	16
<i>Antonio Gilberto Porto Ferreira</i>	
A LEI EM CENA: ANALISANDO O DISCURSO JURÍDICO NAS COMÉDIAS DE GOLDONI	27
<i>Daniel Cavalcanti Pimentel</i>	
MEDIAÇÕES ENTRE TEATRO E SOCIEDADE – DEBATE SOBRE O REALISMO: DIALÉTICA ENTRE FORMA E CONTEÚDO EM A MORATÓRIA E SANTA MARTA FABRIL S/A	40
<i>Devalcir Leonardo</i>	
BENVINDA, A MULATA: OS SENTIDOS DA MISTIÇAGEM N'A CAPITAL FEDERAL DE ARTHUR AZEVEDO	55
<i>Julia Lanzarini</i>	
A CENA INVADE A TELA: BREVE PANORAMA SOBRE A RELAÇÃO ENTRE TEATRO E TELEVISÃO NOS ANOS 1970	67
<i>Letícia Gomes do Nascimento</i>	
CRÍTICA E EMANCIPAÇÃO NO TEATRO BRASILEIRO: O MATERIAL FATZER DE BERTOLT BRECHT PELO COLETIVO DE TEATRO ALFENIM	79
<i>Ludmila Patriota Guedes</i>	
FREI CANECA, 1972: NOTAS SOBRE UM HERÓI MENOR	96
<i>Nina Nussenzweig Hotimsky</i>	
ANTONIO ABUJAMRA E A CIA. OS FODIDOS PRIVILEGIADOS (1991-2000): IRREVERÊNCIA E DISCIPLINA, O LEGADO DO ARTISTA NO RIO DE JANEIRO	113
<i>Paula Sandroni</i>	

OS COMEDIANTES: DA GÊNESE À FORMULAÇÃO DO TEATRO DO FUTURO (1938-1942) 123
Roger Ferreira Xavier

AMADORES EM CENA: DRAMATURGOS E ESTUDANTES
PIAUIENSES NO CONTEXTO DA NOVA DRAMATURGIA (1950-1970).. 139
Vanessa Soares Negreiros Farias

PARTE 2

MODOS DE TRABALHO, ROTAS E ESPAÇOS TEATRAIS

ARQUITETURA, ATENÇÃO E TOTALIDADE: APONTAMENTOS
SOBRE OS TEATROS DE WAGNER E REINHARDT..... 155
Beatriz Magno Alves de Oliveira

ESPETÁCULOS NO OESTE DO BRASIL NOS SÉCULOS XIX E XX:
MODERNIZAÇÃO, ES-FERA PÚBLICA E ROTAS DE TEATRO NO
ANTIGO MATO GROSSO..... 167
Fabricio Goulart Moser

CINETEATRO TERRITORIAL DE MACAPÁ: A CRIAÇÃO DE UMA
POLÍTICA CULTURAL JANARISTA (1943-1964) 179
Frederico de Carvalho Ferreira

CONTROVÉRSIAS EM TORNO DO PAPEL DO ENSAIADOR DE
TEATRO NO BRASIL (SÉ-CULOS XIX-XX)..... 194
Giovanna Zamith Cesário

UMA BIBLIOTECA TEATRAL: DEFINIÇÃO, ENSAIO DE GENEALOGIA
E VESTÍGIOS 207
Henrique Brener Vertchenko

RECONFIGURAÇÕES DOS LUGARES E DAS PRÁTICAS DOS
ATORES E ATRIZES: O ADVENTO DAS RADIONOVELAS NA
DÉCADA DE 1940 NO RIO DE JANEIRO E EM SÃO PAULO 224
Isabella Santos Pinheiro

O THEATRO NACIONAL NO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE
JANEIRO: IDEALIZAÇÃO E PRIMEIRAS EVIDÊNCIAS 236
Phelippe Celestino

FAZER TEATRAL E PRÁTICAS PEDAGÓGICAS ANARQUISTAS NA PRIMEIRA REPÚBLICA: APROXIMAÇÕES 249
Renato Mendes

MODOS DE COOPERAÇÃO E PRODUÇÃO DO GRUPO DE TEATRO FINOS TRAPOS:UM ESTUDO DE CASO..... 262
Thiago Carvalho de Sousa Correia

PARTE 3

DOCUMENTAÇÃO, CRÍTICA E CENSURA

“TRATE-ME LEÃO”: TEATRO E CONTRACULTURA NOS ANOS 1970 – APONTAMENTOS DE UMA PESQUISA EM CURSO 278
Ana Paula Dessupoio Chaves

O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO – TEN: VEREDAS HISTÓRICAS E FORTUNA CRÍTICA 293
Guilherme Diniz

O MODO DE CRITICAR NA ACTP (ASSOCIAÇÃO DOS CRONISTAS TEATRAIS DE PERNAMBUCO) 314
Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz

“PRETO NA COR E BRANCO NAS AÇÕES”: REPRESENTAÇÕES RACIAIS NO TEATRO DE REVISTA – O CASO DA PEÇA SECCOS E MOLHADOS (1924)..... 329
Lissa dos Passos e Silva

O ARQUIVO LOURDES RAMALHO E O PROGRAMA TEATRAL: UM ESTUDO DE CASO..... 342
Monalisa Barboza Santos Colaço

“POR SUA CONTA E RISCO”: DATAÇÃO DE SIR THOMAS MORE COM BASE NAS INTERVENÇÕES DO CENSOR, DE SHAKESPEARE E DE OUTROS DRAMATURGOS 357
Ricardo Cardoso

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES 373

APRESENTAÇÃO

Para muitos, a história está garantida na existência constante e naturalizada do passado. Sempre há aquilo que já foi. Pensa-se que a história seria apenas um olhar para trás, na tentativa de descobrir e contar o que houve. Porém, aquilo que o olhar vê e a perspectiva de onde se *enxerga* fazem pensar na história como uma espécie de exercício de composição, de orquestração. Soma-se à complexidade do olhar – que faz de fatos, agentes e coisas objetos de análise, e define ângulos de observação – a busca pela materialidade que nos liga ao que passou: as fontes. Assim, não se trata só de narrar ou explicar o passado. Quando se fala em história, devemos atentar para as engrenagens do pensamento que estruturam um conhecimento sobre o mundo, ou, no caso preciso deste livro, sobre o teatro.

Se o teatro, afinal, é um “lugar de onde se vê”, é importante, contudo, que se possa divisar sua história para além dos acontecimentos que se deram como cena. De outro ponto de vista, esta mesma história não pode ser reduzida a interpretações dos textos dramaturgicos ou à celebração de trajetórias artísticas. Múltiplos são os problemas encontrados por pesquisadoras e pesquisadores que fazem da história do teatro seu terreno: “o quê” olhar do passado (ou mesmo do presente!) guarda, carrega e exige, portanto, uma reflexão sobre o “como” e o “por quê”.

Logo, as diferentes configurações das pesquisas que se inserem neste terreno apontam para um esforço contínuo e coletivo em torno da construção da história do teatro como campo de estudo; da articulação de temas eleitos a métodos apropriados aos fenômenos observados, ou seja, aqueles que dizem respeito ao teatro. Mas, aqui, não pode também deixar de se ver uma outra articulação: aquela em que se produzem relações e mediações entre o teatro e a sociedade na qual ele surge e para a qual ele pretende, enquanto forma artística, promover uma comunicação efetiva.

Assim, a sociedade que vê o teatro também é um *lócus* de onde se vê o teatro, enquanto possibilidade de estudo crítico, exame acurado das inúmeras dinâmicas mediante as quais se põem, no jogo, os meios de produção, os agentes criativos (atores, diretores, cenógrafos, dramaturgos etc.) e o constante exercício de linguagens. E é assim que a sociedade não só é representada pelo teatro, mas passa a ver no teatro as relações que vão se travando com uma obra específica, com um repertório ou mesmo com a força dominante de um artista, capaz de agregar muitos aspectos ao seu redor pela imensa atração exercida na cena ou no seu entorno.

Os trabalhos aqui reunidos, destaque-se, são testemunho de grande parte dos debates ocorridos no I Colóquio Teatro e Sociedade, realizado pelo Grupo de Pesquisa **História do Teatro Brasileiro - Formação e Crítica**, em 2021. O evento *online* significou um alívio momentâneo em meio a um contexto nefasto, imposto pela eclosão da pandemia de coronavírus e pela situação do país diante dessa conjuntura. E, nesta direção, os textos apresentam o resultado de uma articulação promovida pelo diálogo entre os mais diferentes modos de olhar um mesmo fenômeno, comparecendo como mais uma contribuição do Grupo de Pesquisa à *ágora* pública onde, por fim, o debate pode ressoar de modo ainda mais efetivo.

*

Este livro foi organizado em três seções que, assim esperamos, podem ajudar a alinhar os debates que pretendem suscitar. Na primeira delas, voltada à reflexão em torno das articulações possíveis sobre **DRAMATURGIA E GRUPOS**, estão reunidos trabalhos dedicados a um ponto de vista bastante recorrente na bibliografia da área, ou seja, a discussão dos textos escritos para o palco e suas articulações a projetos de grupos.

Assim, se cruza desde uma discussão sobre o texto enquanto materialidade estético-formal até questionamentos sobre perfis de dramaturgos de diferentes tempos e espaços, explicitando como o texto-cena se constitui enquanto uma unidade de difícil separação. Ou seja, as pesquisas mostram que o estudo do ‘texto pelo texto’ parece começar a deixar seu lugar de vedete para se atingir o estudo da dramaturgia em meio ao fenômeno teatral, tendo em vista uma série de dinâmicas que passam pelas questões envolvendo tanto o mercado quanto a relação do dramaturgo com as companhias teatrais. Por isso, o texto parece apontar para o movimento interno de grupos que atuam em diferentes frentes, mas, também, para relações que podem ser elucidadas sobre o teatro brasileiro, para além do eixo majoritário (Rio-São Paulo) e de qualquer relação de “valor” capaz de desqualificar este ou aquele dramaturgo, esta ou aquela experiência, a despeito do gênero ou do meio de produção-divulgação-circulação.

Nessa perspectiva, evidencia-se com força a dimensão coletiva do teatro, a qual o caracteriza, como já mencionado, como evento social. É o que também se revela, de outra maneira, nos trabalhos reunidos na segunda parte do livro, denominada **MODOS DE TRABALHO, ROTAS E ESPAÇOS TEATRAIS**. Nela, um dos debates que se impõe é sobre as dinâmicas que organizam o trabalho artístico em vista das funções necessárias para a sua realização, junto às relações estabelecidas entre elas. A hierarquia entre as funções (ou a quebra delas) e as formas de produção do espetáculo revelam que os sentidos do teatro têm uma ligação indissolúvel com o modo como se organizam os indivíduos dedicados ao fazer teatral, sejam artistas profissionais ou amadores. Na busca por procedimentos ou comportamentos presentes no exercício desta arte, aparecem também os cruzamentos do

teatro com outras linguagens e veículos de comunicação e entretenimento, como o rádio na produção das radionovelas; o que faz lembrar que, nele, os trânsitos são antigos e frequentes, possíveis de serem eleitos como traços de sua própria constituição.

O termo trânsito, na investigação da história do teatro, assume ainda outro significado, bastante direto, o de rotas teatrais. Se para os artistas, viajar é estratégia comercial ou busca por novas ideias, para o estudo do desenvolvimento dos teatros locais, o deslocamento coloca no foco de discussão os espaços cênicos – outro assunto contemplado nesta seção. Tablado improvisado em local público, comumente chamado de palco efêmero, ou edifício construído com a finalidade do divertimento, o espaço é fundamental na reflexão sobre o teatro, seja em termos da estética cênica, seja para perscrutar a relação entre o teatro e uma determinada cidade ou região. Por fim, o espaço, nesta segunda parte do livro, é tomado como local imaginário, uma biblioteca, onde se reuniam, hipoteticamente, obras dedicadas ao teatro, publicadas, antes mesmo dele ou das artes cênicas serem alçados como área do saber.

Na terceira e última seção deste livro, os trabalhos podem ser observados por meio de um enfoque que dá relevo aos usos de vestígios documentais para a escrita de uma história do teatro por meio da qual se evidenciam os rastros, indícios e trânsitos temporais contidos nas entrelinhas desses objetos. Intitulada **DOCUMENTAÇÃO, CRÍTICA E CENSURA**, a seção engloba pesquisas em diferentes momentos de execução, bem como a abordagem de recortes espaciais e temporais diversos. Dentre as linhas de força que orientam as perspectivas, a imprensa – mais especificamente a interseção entre o teatro e o jornalismo cultural – se apresenta como forma de reverberação do teatro em outros suportes comunicativos, capaz de influir nas pautas moralmente aceitas e naquilo que seria legítimo ao teatro apresentar e debater.

A produção jornalística é tida simultaneamente como recurso metodológico – que orienta o levantamento da documentação necessária à pesquisa – e mediação social, configurando certo prolongamento do evento espetacular e resvalando na futura construção de

uma possível memória, inclusive pela atividade da crítica especializada. As críticas são, nessa abordagem, reveladoras dos espaços reservados, nos palcos e na sociedade, aos diferentes sujeitos, e acabam por denotar orientações ideológicas e suas consequências para a historiografia teatral dominante – passando por questões relativas à inclusão-exclusão racial nos palcos brasileiros em uma longa duração.

Além disso, se percorre a crítica textual, a análise documental e a pesquisa arquivística enquanto caminhos que apontam para novos modos de se estudar o teatro, dando a ver não apenas a materialidade e a instabilidade do escrito, mas a relação intrínseca entre as alusões (e mesmo silenciamentos) presentes em uma peça e as transformações e eventos de uma dada sociedade para a qual se dirige.

*

Este volume reflete o empenho aludido. Porque apresenta não apenas a diversidade que caracteriza os estudos atuais, assim como o campo, mas também porque mostra pesquisas em momentos distintos. Ele é formado por textos que revelam desde as encruzilhadas traçadas na instalação de uma investigação à divulgação de resultados já plenamente alcançados. São pesquisadoras e pesquisadores pós-graduandos postos em diálogo não só com um “como” olham o teatro na sociedade, mas, também, dispostos a expor o “por quê” olham. Sendo assim, o conjunto de textos aqui reunidos contribui na constituição de uma verdadeira paisagem dos estudos que envolvem a escrita de uma história social do teatro, expondo a necessidade e urgência das discussões sobre os caminhos da pesquisa no seio dos estudos teatrais em nosso país.

OS ORGANIZADORES



PARTE 1
DRAMATURGIA E GRUPOS

JORGE ANDRADE: A (DES) CONSTRUÇÃO DA TRAJETÓRIA DO DRAMATURGO

ANTONIO GILBERTO PORTO FERREIRA

INTRODUÇÃO

Este artigo comunica aspectos da pesquisa, em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, na linha “História e da Historiografia do Teatro e das Artes” (HTA), sob orientação da Profa. Dra. Tania Brandão, que tem como principal objetivo a investigação do processo de construção e a posterior desconstrução da trajetória de Jorge Andrade (Barretos - SP, 21/5/1922 – São Paulo - SP, 13/3/1984) como *dramaturgo*. Apesar do reconhecimento obtido com montagens de grande repercussão e conquista de prêmios, Jorge Andrade se afastou do teatro por diversos motivos, e, depois, trabalhou como professor, jornalista e autor de telenovelas, se destacando também nessas áreas.

A motivação para a realização deste trabalho surgiu durante o processo do Mestrado, quando o objeto de pesquisa foi o texto e a primeira montagem da peça mais autobiográfica de Jorge

Andrade, *Rasto atrás* (1965). A partir da análise do texto e do *estudo de caso* da primeira encenação realizada em 1967, pelo Teatro Nacional de Comédia (TNC), no Rio de Janeiro-RJ, dirigida por Gianni Ratto (1916-2005), surgiram algumas questões relevantes em torno da biografia e da carreira profissional do dramaturgo, objetos da atual pesquisa. Um dos assuntos investigados neste trabalho em desenvolvimento, assim, refere-se ao esquecimento que sua obra dramática sofreu, apesar de todo reconhecimento alcançado e anotado nos cânones da crítica literária e teatral dos anos 1950 e 1960, e das atuais publicações que se debruçam sobre novas abordagens (por exemplo, AZEVEDO, 2014; SANTANNA, 2012) em face de sua dramaturgia, focalizando a temática, a evolução estética e a reflexão histórica (principalmente no que se refere às dez peças que formam o ciclo *Marta, a árvore e o relógio*).

JORGE ANDRADE, DRAMATURGO

Aluízio Jorge de Andrade Franco nasceu em Barretos (SP), em 21 de maio de 1922, filho dos fazendeiros Ignácio Lima Franco e Albertina Andrade Franco. Seus pais, filhos de proprietários rurais, descendiam dos Junqueira, família do Sul de Minas que emigraram, há cerca de duzentos anos, para São Paulo. Ao contrário das outras crianças, que como ele viviam em uma fazenda, Jorge não tinha como esporte preferido laçar bezerros: desde a tenra idade, preferia ler às escondidas velhos livros de História. Ninguém o entendia. Afinal, para que essas leituras se o objetivo era manter a terra, a fazenda, o café?

Era o filho mais velho e, desde cedo, o desentendimento e a incompreensão o separavam cada vez mais do pai, que via nele o sucessor, o homem que, mais tarde, seria o chefe, o patriarca da família, o dono da terra. Aos sete anos de idade, Jorge assistiu o desespero do avô materno diante da “crise” de 1929. Foram cenas que marcaram a sua vida e que, posteriormente, foram mostradas no palco, através de seu trabalho como dramaturgo. O menino cresceu e a fazenda diminuiu, de trinta mil alqueires para apenas sessenta. A

vida continuava sem perspectivas, com pai e filho juntos sem se compreenderem. Até os vinte anos de idade Jorge Andrade suportou essa realidade asfixiante e monótona. Partiu, então, para São Paulo rumo à formação superior na Faculdade de Direito, destino de todos os filhos de fazendeiros. Mas logo percebeu sua falta de talento para ser advogado e abandonou o estudo. Trabalhou por pouco tempo em um banco e acabou retornando para a fazenda de seu pai, onde permaneceu trabalhando como fiscal de café até 1950.

Foi naquele ano que, em São Paulo, foi assistir no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) a peça *Anjo de Pedra*, de Tennessee Williams, sob direção de Luciano Salce, com a atriz Cacilda Becker em cena. Como ficou muito emocionado com o que viu, resolveu procurá-la no final da apresentação. Cacilda, então, aconselha o rapaz a entrar para o curso da Escola de Arte Dramática (EAD) fundada por Alfredo Mesquita, que funcionava em cima do TBC, incentivando-o a escrever para teatro, apesar do curso ter como foco a formação de atores. Jorge Andrade, no primeiro ano do curso, escreveu *O telescópio* e recebeu o Prêmio Fábio Prado de Teatro, o mais importante prêmio literário na época, em São Paulo. Quando terminou o curso da EAD, em 1954, o autor já estava com a peça *A moratória* pronta.

A estreia, em 1955, em São Paulo, de *A moratória*, produzida pelo Teatro Maria Della Costa (TMDC) e protagonizada por Fernanda Montenegro, e o sucesso alcançado pelo texto e pela montagem dirigida por Gianni Ratto, lançaram nacionalmente o autor, conforme aludido por Sabato Magaldi:

A moratória é um texto autobiográfico, na medida em que o protagonista é uma recriação do avô do dramaturgo, às voltas com a crise do café, naquele ano de 1929. Jorge aproveitou a flexibilidade dos planos da realidade, da memória e da alucinação, já desenvolvidos por Nelson Rodrigues em *Vestido de noiva*, jogando de forma habilíssima com os planos do presente (1932) e passado (1929), distante tanto da cronologia linear como do simples flashback. A ponto de uma

cena do passado parecer, muitas vezes, um acréscimo na dinâmica do presente. O presente estaria a preparar algo que ocorreu no passado (MAGALDI, 2006, p. 83).

As dez principais obras dramáticas de Jorge Andrade, escritas entre 1951 e 1969, foram reunidas no ciclo *Marta, a árvore e o relógio* e foram publicadas (em 1970), por opção do autor, seguindo a ordem cronológica dos enredos, que, assim, foram apresentados: *As confrarias*, *Pedreira das almas*, *A moratória*, *O telescópio*, *Vereda da salvação*, *Senhora na boca do lixo*, *A escada*, *Os ossos do Barão*, *Rasto atrás*, *O sumidouro*. Sobre esse conjunto, tratou o professor Décio de Almeida Prado:

O centro de sua dramaturgia é ele mesmo – e por extensão o Brasil. As experiências e vivências pessoais formam o núcleo de uma reflexão que se foi dilatando através da geografia e da história até constituir um painel como não há outro pela extensão e coerência em nosso teatro (PRADO, 2009, p. 91).

Se Jorge Andrade, com suas angústias e perplexidades, é sempre o foco irradiador, o resultado de suas cogitações, como aparecem no *ciclo*, acaba por abranger boa parte da história de São Paulo e Minas, do século XVII ao XX, com estágios pelo XVIII e XIX. Décio de Almeida Prado, em *O teatro brasileiro moderno*, referindo-se ao ciclo destaca:

Jorge Andrade sempre revelou suas influências literárias, dependurando no escritório de “Vicente”, autor teatral e seu alter ego, fotografias de Ibsen, Tchekhov, Eugene O’Neill, Arthur Miller e Bertolt Brecht. Se adicionarmos Sófocles e Tennessee Williams, fechamos o elenco completo dos dramaturgos – entre os romancistas somente Dostoiévski participa de sua galeria de retratos – que o ensinaram a pensar o teatro e a entender os homens (PRADO, 2009, p. 91).

Depois de ter alcançado sucesso com as montagens de *A escada* (em 1961, direção de Flávio Rangel) e de *Os ossos do Barão* (em 1963, direção de Maurice Vaneau), no TBC, Jorge Andrade se viu injustiçado pela incompreensão que determinou o malogro da primeira montagem de *Vereda da salvação* (em 1964, direção de Antunes Filho), também pelo TBC. Atacado pelas duas facções políticas que disputavam a liderança do mundo intelectual, a esquerda e a direita, e desamparado pela crítica, ele preferiu não fazer nenhuma concessão, e elaborou os últimos textos do ciclo sem se preocupar com o número de atores e os problemas técnicos que seriam enfrentados pelos diretores, cenógrafos e produtores. Isso explica, de certa maneira, o fato de várias de suas peças enfrentarem dificuldades para serem produzidas, como por exemplo *O sumidouro*, que continua inédita, apenas publicada dentro do ciclo *Marta, a árvore e o relógio*. Após alguns anos sem produzir para teatro, escreve as seguintes obras teatrais: *O mundo composto* (1972), *A zebra* (1978), *A loba* (1978), *Lady Chatterley em Botucatu* (1979) e *A corrente* (1980).

De 1973 a 1982 realizou trabalhos para a televisão escrevendo novelas e teleteatros, e sua contribuição para a teledramaturgia foi importante, principalmente pela profundidade humana e crítica de seus textos. Podemos destacar as telenovelas *Os ossos do Barão* (uma adaptação das peças *A escada* e *Os ossos do Barão*, em 1973), *O grito* (1975-6), produzidas pela TV Globo, *Gaivotas* (1979/TV Tupi) e *Ninho da serpente* (1982/TV Bandeirantes). Jorge trabalhou, ainda, como professor dos Colégios Vocacionais, em Barretos e São Paulo (1965 a 1969), e como jornalista nas revistas *Visão* (1958 a 1960) e *Realidade* (1969 a 1973). Foi casado com Helena Almeida Prado, com quem teve três filhos: Gonçalo, Camila e Blandina. Faleceu em 13 de março de 1984, na cidade de São Paulo, de edema pulmonar.

A dramaturgia de Jorge Andrade surge no panorama teatral brasileiro no início da segunda metade do século XX, doze anos depois de um dos marcos do teatro brasileiro, a montagem de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, dirigida por Ziembinski, no Rio de Janeiro, em 1943, e produzida pelo grupo amador Os Comediantes.

Importante registrar que, na mesma década, em que Jorge Andrade é lançado como dramaturgo, outros importantes autores se projetam: Abílio Pereira de Almeida (que escreveu textos como *Paio velho* em 1951, *Santa Marta Fabril S.A.* em 1955 e *Rua São Luiz 27 – 8º*, em 1957, para o TBC), Ariano Suassuna (com o *Auto da Compadecida* trazido de Pernambuco ao Rio, por um grupo de amadores, em 1956), Gianfrancesco Guarnieri (*Eles não usam black-tie*, estreada em 1958, no Teatro de Arena/SP e *Gimba*, em 1959, no TMDC/SP), Oduvaldo Vianna Filho (*Chapetuba Futebol Clube*, no Teatro de Arena/SP em 1959), Augusto Boal (*Revolução na América do Sul*, no Teatro de Arena/SP, em 1960) e Dias Gomes (*O pagador de promessas*, no TBC, em 1960). Todos estes autores iniciaram a consolidação de suas carreiras como dramaturgos do Moderno Teatro Brasileiro.

Nesta direção, em nossa pesquisa, a construção da carreira do autor como dramaturgo será amplamente investigada e reconstituída. A história de seus ancestrais, familiares, bem como suas experiências como filho de uma aristocracia rural em crise, foram matérias-primas com as quais o autor teceu a sua dramaturgia – em que se registram três séculos da história do nosso país, retratando o início, o apogeu e a decadência de um importante ciclo histórico do Brasil, mais especificamente do Estado de São Paulo. Pela primeira vez na dramaturgia brasileira foi criado um painel histórico (formado pelas dez peças publicadas no ciclo *Marta, a árvore e o relógio*) sobre vários períodos de nossa formação.

Se, no romance da *Geração de 30*, o ciclo da cana de açúcar foi retratado por José Lins do Rego e a saga do cacau por Jorge Amado, coube à dramaturgia andradina o registro do ciclo do café (cf. SOUZA, 1956, p. 8-9). Por isso, a dramaturgia de Jorge Andrade, tanto pelos assuntos levados à cena quanto pelas rupturas e inovações apresentadas, e pela diversidade dos estilos dramatúrgicos percorridos pelo autor, é considerada no seu conjunto, por Anatol Rosenfeld, uma obra única na literatura teatral brasileira. Acrescenta à visão épica da saga nordestina a voz mais dramática do mundo bandeirante. É única, esta obra, pela grandeza da concepção e pela

unidade e coerência com que as peças se subordinam ao propósito central, mantido durante longos anos com perseverança apaixonada, de devassar e escavar as próprias origens e as da sua gente, de procurar a própria verdade individual através do conhecimento do grupo social de que faz parte e de que contudo, tende a apartar-se, precisamente mercê da própria procura de um conhecimento cada vez mais aguçado e crítico, que situa este grupo na realidade maior da nação (ROSENFELD, 1982, p. 101-102).

O PROCESSO DE PESQUISA

A fundamentação teórica adotada para tratar do tema desta pesquisa e de sua problematização foi estruturada a partir da revisão bibliográfica referente à biografia e à obra do autor. Foram consideradas, ainda, as condições de criação e a análise de suas peças, nas quais encontramos a presença de experiências familiares, desde a sua ancestralidade até o período vivido pelo dramaturgo. Assim, foram levantadas referências bibliográficas, que funcionassem como ferramentas teóricas para a realização desta análise sobre a formação e estruturação da carreira do dramaturgo Jorge Andrade.

Mostraram-se adequados para o desenvolvimento do trabalho os conceitos de “memória”, “identidade” e “projeto” desenvolvidos por Gilberto Velho (1994) em seu livro *Projeto e metamorfose – antropologia das sociedades complexas*. Em um dos capítulos, Velho apresenta e conceitua questões relacionadas à formação da “identidade social e individual”, em vista das experiências vividas e registradas na “memória”, e da construção de um “projeto” profissional – o que será o foco principal da tese de doutorado. Por isso, a escolha dos conceitos trabalhados por Gilberto Velho, como base metodológica, se justifica por apresentarem uma estrutura teórica e conceitual, que abrange todas as fases necessárias (“memória”, “identidade” e “projeto”) para a análise da construção e desconstrução da carreira do dramaturgo.

Buscamos, minuciosamente, depoimentos e entrevistas de Jorge Andrade gravados em áudio para instituições culturais, assim como entrevistas concedidas a programas de televisão, revistas e periódicos, no período de 1955 a 1984. No acervo do autor, foram consultados originais de seus textos teatrais (alguns em várias versões), capítulos de novelas, adaptações para teleteatros, manuscritos, anotações, sinopses de trabalhos pensados para teatro e para teledramaturgia (alguns não realizados).

Destacamos que o contato com o acervo do autor nos possibilitou encontrar vários documentos que foram fundamentais para a reconstituição e a compreensão da sua carreira profissional, como, por exemplo, contratos de trabalho, memorandos, cartas, telegramas, currículo e a ementa de um curso de teatro (elaborada pelo autor), fotografias pessoais e profissionais, bem como programas de montagens de suas peças no Brasil e no exterior. Pesquisando em outros acervos, conseguimos reunir todas as reportagens e perfis elaborados por Jorge Andrade para a revista *Realidade*, as crônicas escritas para a *Folha de S. Paulo* e os artigos publicados nas revistas *Anhembi* e *Teatro Brasileiro*, assim como seus textos para os programas de produções de suas peças.

De grande relevância para esta pesquisa foram as entrevistas realizadas com familiares, amigos e profissionais que conviveram, de alguma maneira, com Jorge Andrade. Para cada entrevistado foi elaborado um roteiro com perguntas gerais e específicas em função da sua relação com a vida e obra do autor. Em virtude da pandemia, presente no mundo desde início de 2020, a maior parte das entrevistas foi gravada no formato de videoconferência para, posteriormente, ser utilizada na elaboração da tese. Importante salientar que essa nova possibilidade de registro, de forma remota, facilitou o processo de produção destas gravações, principalmente em relação ao deslocamento do pesquisador para outras cidades. Ao mesmo tempo em que perdemos o contato direto com o entrevistado, conseguimos através do recurso da videoconferência registrar sua imagem e som, ao contrário das entrevistas realizadas anteriormente, as quais capturam somente o áudio por meio de um

gravador digital. Com este trabalho efetuado, orientado pela metodologia da história oral, obtivemos informações fundamentais, que não se encontram registradas em referências bibliográficas, e que auxiliaram na construção e reflexão sobre a trajetória pessoal e profissional do dramaturgo.

A pesquisa abrangeu também um detalhado levantamento de referências bibliográficas sobre Jorge Andrade como dramaturgo, educador, jornalista e teledramaturgo. Reunimos uma extensa bibliografia, artigos, dissertações, teses acadêmicas, reportagens e críticas publicadas na imprensa, que analisaram o trabalho do autor nas diversas áreas em que atuou. Procuramos localizar, além do trabalho realizado pelos cânones da teoria e crítica teatral, abordagens e reflexões contemporâneas sobre a obra andradina.

O DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA E O CONTEXTO DA PANDEMIA

A presente pesquisa está sendo realizada a partir das referências levantadas. O levantamento de dados, em sua etapa final, demandou ampla pesquisa junto às bibliotecas e instituições especializadas, a saber: Biblioteca Nacional/UNIRIO/Mario de Andrade/Klabin Segall, além de centros de documentação institucionais, tais como Cedoc/Funarte, Hemeroteca da Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional, Arquivo Público da Cidade de São Paulo, Hemeroteca Mario de Andrade, Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo (onde está guardado o acervo Jorge Andrade doado para a instituição pelos herdeiros), Instituto Moreira Salles (acervo Décio de Almeida Prado), Instituto Gianni Ratto, Biblioteca da Casa das Artes Laranjeiras – CAL (acervo Sergio Britto).

Também estão sendo pesquisadas, nas agências dos jornais *O Globo*, *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*, imagens fotográficas relacionadas à vida e ao trabalho de Jorge Andrade. Os demais arquivos fotográficos de jornais que registraram a carreira do autor,

e que não circulam mais nacionalmente, estão sendo procurados nas bibliotecas e instituições que guardam exemplares desses periódicos.

Desde o início da pandemia do novo coronavírus (março 2020, mês em que estava previsto o início do curso de Doutorado/2020 da UNIRIO), todas as atividades de pesquisa, pensadas e previstas no cronograma estruturado no pré-projeto, caíram por terra. Foi necessária uma total adaptação dos meios de realização da pesquisa: desde a busca pela bibliografia selecionada, das entrevistas e depoimentos publicados, até a realização da gravação dos depoimentos. A partir do uso da internet, como ferramenta principal, foi possível acessar diversas bibliotecas e de instituições privadas e públicas que possuem acervos digitalizados.

Contudo, as dificuldades maiores estão relacionadas aos documentos que precisamos pesquisar, essenciais para o estudo, e que não estão digitalizados. Neste caso, a única possibilidade de contato com o material selecionado é a visita presencial à biblioteca ou à instituição que guarda esses documentos – ação esta que estamos privados de realizar em virtude do fechamento destes locais em função da pandemia. Outro obstáculo, nesse sentido, refere-se aos acervos que estão digitalizados, porém não disponibilizados *on line* pelas bibliotecas ou centros culturais.

Como a presente pesquisa é consequência do trabalho realizado para a Dissertação de Mestrado, muitas das referências sobre Jorge Andrade e sua obra já estavam levantadas e arquivadas no nosso acervo. Esse fato contribuiu parcialmente para o desenvolvimento atual da elaboração da Tese de Doutorado. Apesar da necessidade de isolamento social, que limita ou mesmo impede o acesso dos pesquisadores à “pesquisa de campo”, os avanços tecnológicos de nosso tempo asseguram a realização de trabalhos intelectuais segundo consolidadas tradições de pesquisa; são trabalhos em que documentos analógicos, de uma outra época tecnológica, podem ser estudados e analisados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. 3 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2013.
- AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro. *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: Edusp, 2014.
- BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- MAGALDI, Sábato. A Procura de rasto atrás. In: _____. *Teatro sempre*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ROSENFELD, Anatol. Visão do ciclo: estudo da obra de Jorge Andrade. In: _____. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- SANT'ANNA, Catarina. *Metalinguagem e teatro: a obra de Jorge Andrade*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- SOUZA, Gilda de Mello e. Teatro ao Sul. *Teatro Brasileiro*, São Paulo, ano 2, n. 3. p. 8-9, jan. 1956.
- VELHO, Gilberto. Memória, identidade e projeto. In: _____. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

A LEI EM CENA: ANALISANDO O DISCURSO JURÍDICO NAS COMÉDIAS DE GOLDONI*

DANIEL CAVALCANTI PIMENTEL

INTRODUÇÃO

Advogado de formação, o veneziano Carlo Goldoni (1707-1793) exerceu esta profissão durante boa parte de sua vida, até assumir definitivamente o ofício de dramaturgo, tendo sido o primeiro a fazer da dramaturgia uma profissão liberal na Itália. O século XVIII em que viveu é marcado, na Europa, pelo aprontamento das condições de luta entre classes que levaram à Revolução de 1789, a, assim chamada,

* Os problemas que sustentam essa pesquisa surgiram durante uma atividade de extensão ocorrida em 2020: o ciclo de leituras das Comédias de Goldoni, realizado pelo Laboratório de Estética e Política da Escola de Comunicação da UFRJ (LEP/ECO/UFRJ) e pelo Instituto de Cultura Italiana Rio, em parceria com a Escola Martins Penna, com a Oficina Social de Teatro Niterói e com a Escola de Direção Teatral da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ao longo de quatro apresentações, entre julho e agosto de 2020, aprendemos a fazer uma forma de Teatro online, exigida pelo isolamento social no contexto da pandemia. O ciclo foi inspirado pelo lançamento do livro *Comédias de Goldoni* (Perspectiva, 2020), organizado por Alessandra Vannucci, que assina algumas das traduções das peças para o português.

Revolução Francesa. Em Paris, Goldoni morre pobre e é sepultado na vala dos comuns, condição humilhante só corrigida postumamente. Seu destino fatal (e não menos melancólico) na capital francesa parece se espriar para a sua própria obra, que é um tanto regressiva sob o ponto de vista teatral em sua fase final.

Por outro lado, suas peças mais conhecidas e prestigiadas pelo público até os dias de hoje foram escritas quando Goldoni ainda se encontrava em Veneza, subsidiado pela então pequena burguesia liberal de aspirações republicanas da cidade italiana. Em suas comédias *Bafafá* e *Café* estão representados, respectivamente, um juiz substituto e dois policiais que fazem uso do discurso jurídico, dando destaque à recepção da Lei e seus agentes. São casos em que a dramaturgia recorre às regras do inquérito, amplamente difundidas naquela sociedade e recebidas por Goldoni de maneira cômica, com o intuito concomitante de apresentar o enredo e solucionar o conflito dramático. Não parece ser o inquérito, entretanto, um recurso particular da sua obra. Encontramos a figura do Outro, do terceiro interventor, frequentemente acolhida como um dispositivo do texto teatral, instigando, por exemplo: uma revelação desconhecida, a explicação de um evento passado, a solução do conflito apresentado, entre outros.

É o que tentaremos demonstrar a partir do estudo a seguir, dedicado às duas peças, ambas escritas entre as décadas de 1740-50, em inegável tensão com seu momento histórico, crucial para a formação do Estado-nacional moderno, bem como de seus aparatos jurídico-legais. Sendo assim, é possível elencar dois objetivos principais deste trabalho: analisar ambas as peças – *Bafafá* e *Café* – à luz das teorias da argumentação, conjugando alguns estudos próprios das Ciências Jurídicas, da História e das Letras, com o intuito de compreender a recepção do discurso jurídico na dramaturgia. Em seguida, buscaremos esboçar possíveis razões de caráter transnacional pelas quais o público brasileiro das últimas décadas tem recebido a obra goldoniana com algum entusiasmo, a despeito da escassez de traduções até então.

DISCURSO TEATRAL E RETÓRICA JURÍDICA

“Em teatro, somos sempre três”. A afirmação repetida por Dumas Filho, escritor francês do século XIX, confere ao teatro um caráter que o distingue enquanto linguagem artística e, ao mesmo tempo, o aproxima da estrutura de outros discursos, tal como o jurídico. No tribunal, também há pelo menos três atores: réu, acusação e juiz, grosso modo, que compõem uma relação trilateral capaz de construir uma verdade jurídica. Nesse sentido, o também oitocentista e francês Victor Hugo repetia que “o teatro é um ponto de vista”, ou seja, uma percepção da realidade representada por rituais específicos, muito próximos, por sua vez, dos elementos que compõem a retórica jurídica.

A retórica, segundo Heinrich Lausberg, tem um sentido lato e outro estrito, sendo o primeiro, em suas palavras, “a arte do discurso em geral, que é exercida por qualquer indivíduo ativamente participante na vida de uma sociedade” (LAUSBERG, 1967, p. 75). O pensador alemão destaca os sujeitos falantes e ouvintes, dotados de ânimo e de inegável participação social, quaisquer que sejam as suas atribuições dentro da divisão do trabalho, desde que integrantes da vida pública. Em outras palavras, segundo o autor, a retórica em sentido amplo permite que os sujeitos falem por si no espaço público. Já o sentido estrito, também chamado de “retórica escolar”, trata do “discurso partidário de uso único” (*Ibid.*, p. 75), isto é, da defesa de uma parte qualquer, aprendida nas bancas das academias, inclusive nas escolas de formação dos advogados.

O exercício da advocacia exige um esforço de negação do sujeito falante em prol de um outro que, por sua vez, decide silenciar. Esse silenciamento, ressalta-se, parte de um contrato de mandato pactuado, que sustenta o desejo do sujeito silenciado. Em outras palavras, o procurador assume o papel da defesa em nome de outra pessoa, que mantém seu *animus*, isto é, o seu desejo atrelado a uma determinada causa. Esse papel é convencionalmente assumido diante de um julgador e da comunidade, semelhante ao teatro, com a diferença que este, aplicando a rigor os termos de Lausberg, seria um “discurso geral de uso repetido”. Tamanha estratégia de persuasão

particular não é dada e costuma apresentar muitas faces, a depender do tempo histórico e das sociedades que a encamparam. Nesse sentido, os aspectos sociais que condicionam a obra de Goldoni em seu contexto comportam um desses tempos historicamente localizados.

Adotando conjuntamente o entendimento de Michel Foucault, a retórica seria uma forma cultural dedicada à “arte de persuadir, de convencer as pessoas da verdade do que se diz” (FOUCAULT, 2002, p. 54). O filósofo francês vai além e relaciona as formas jurídicas com o teatro das formas jurídicas. Para ele, a constituição da verdade seria, portanto, um teatro das formas jurídicas. A convenção, essencial para a linguagem teatral, é um elemento comum à retórica em sentido estrito, que faz uso constante dos elementos da cena para atribuir legitimidade ao seu ofício com o objetivo de alcançar a verdade possível. A abstração das leis e das normas encontra concretude justamente no figurino, no cenário e até mesmo nos gestos representados por procuradores e juízes dentro do Tribunal. Basta observar uma sessão de julgamento, na qual, por exemplo, juízes vestem capas, se posicionam em lugar determinado, normalmente distanciados do público presente, realizando ações absolutamente simbólicas, tais como bater o martelo ou carimbar papeis com ênfase. Uma análise estética e antropológica do evento judicial reforça a ideia de que a estrutura teatral das provas judiciais no âmbito dos processos é responsável por atribuir sentido de verdade (cf. FIGUEIRA, 2007). Essa constatação é fundamental para a construção dos *gestus*, em termos brechtianos, das personagens que integram os ambientes jurídicos ao longo da dramaturgia goldoniana.

É na transição entre o final do século XVIII e o começo do século XIX que se dá a formação do que Foucault denomina “sociedade disciplinar”, amplamente conhecida e debatida pelos mais diversos meios acadêmicos. No seio dessa sociedade, encontra-se o “inquérito como forma de saber-poder”, uma chave de entendimento indispensável, já que “funciona na apropriação de bens na sociedade feudal e na constituição do sobrelucro capitalista” (FOUCAULT, 2002, p. 126). Para Foucault, o medievo europeu assiste ao “segundo nascimento do inquérito”, compreendido enquanto uma forma de saber. Esse movimento, localizado ainda no século XII, cria as condições para o

surgimento da própria figura do procurador, rompendo aos poucos com a conspiração, paradigma típico do Direito Arcaico.

Se antes a verdade jurídica se estabelecia por meio de um jogo sem testemunhas, senão os deuses e a consciência das partes, sempre projetada na expectativa do futuro, a Idade Média contribuiu, segundo o filósofo, para o surgimento da infração e para a invenção da figura do soberano. No momento em que a confiscação dos bens passa a ser um mecanismo de acumulação de riquezas dentro da lógica feudal, a nobreza percebe que não haveria vantagem em arriscar tudo numa luta entre iguais. Logo, não havendo flagrante em delito, recorre-se ao inquérito como meio de reprodução do passado. Por isso a figura do procurador, enquanto representante do soberano, é tão importante, pois, para cumprir a missão de defender seu patrimônio em expansão, não é possível estar em dois lugares ao mesmo tempo.

Seguindo tal raciocínio – e saltando no tempo cronológico –, é possível afirmar que o ressurgimento do advogado, no contexto de retomada das profissões liberais dos séculos XVIII-XIX, está atrelado não apenas à necessidade de se olhar para o passado, num esforço de reproduzir seus vultos com o objetivo de alcançar a verdade no tempo presente, mas também – e talvez, principalmente – de contribuir para o processo de acumulação primitiva do capital. Compreender a invenção do inquérito como forma bem característica da verdade em nossas sociedades ocidentais é decisiva para os objetivos propostos nesse estudo. Por isso, a análise dos textos teatrais é potencial aliada no estudo histórico dos meandros da Justiça ao longo dos séculos, pois servem como uma fonte do um pensamento jurídico localizado.¹

Goldoni se encontra, pois, no momento decisivo de construção do Estado Moderno, encampada pelo movimento Iluminista. Pode-se afirmar que a ética republicana transbordou na obra do autor italiano, que é atento ao detalhe, às pequeninas, porém palpáveis, revoluções

¹ Exemplo clássico é a tragédia *Antígona*, de Sófocles, cotidianamente estudada nas disciplinas de Teoria do Direito sob a perspectiva da distinção entre direito positivo e direito natural.

do cotidiano. Nesse sentido, ele faz uma espécie de contraponto metonímico à retórica revolucionária marcada pelo “gigante desperto” e pela “onda” na tomada da Bastilha.

OS RELATOS DAS MULHERES DE CHIOGGIA

Num dia de vento forte, o barqueiro Toffolo desembarca na litorânea vila de Chioggia, perto de Veneza. Lucietta e Orsetta, duas mulheres rendeiras, não resistem às ofertas e galanteios do barqueiro. Os boatos correm rápido e chegam aos ouvidos dos respectivos noivos, Titta Nane e Beppe, dois pescadores. Eles querem tirar satisfação com o conquistador. Então, começa uma briga, com direito a facas e pedradas: um verdadeiro bafafá, tal qual aparece no título dessa primeira peça.

No enredo, a rotina pacata dos habitantes de Chioggia é interrompida pela briga de grandes proporções, seguida pela decisão de Toffolo que, agredido pelos demais, resolve acionar a Justiça. Um terceiro interventor surge nesse sentido: é o juiz substituto quem está em Chioggia. O juiz titular não sai de Veneza, capital da Província. Ocorrem extensos interrogatórios que envolvem toda a comunidade, sobretudo as mulheres da região, pobres, marginalizadas, que muito provavelmente vivem a primeira experiência de verbalizar aspectos das suas próprias vidas, numa espécie de “relato de si” (BUTLER, 2015), forçado pela presença do Estado.

Cena 10

[Na Vara de justiça] Pasqua, Lucietta, Libera, Orsetta, Checca, todas com xale na cabeça. Mestre Fortunato e o mesmo [Vicenzo].

CHECCA: Onde estamos?

ORSETTA: Aonde vamos?

LIBERA: Ai de mim! Nunca estive num lugar desses.

FORTUNATO: Mestre Vicenzo, às suas ordens, mestre Vicenzo!

VICENZO (saudando-o): Mestre Fortunato!

LUCIETTA: Estou com as pernas bambas, bambas!

PASQUA: E eu então? O meu coração está saindo pela boca!

FORTUNATO (a Vicenzo): Onde está o senhor juiz?

VICENZO: Ele tá em Veneza. É o senhor substituto que vai interrogar vocês.

LIBERA (a Orsetta, dando-lhe uma cotovelada e indicando-lhe o substituto que elas conhecem bem): Ih! Olha lá o Ilustríssimo!

ORSETTA (dá uma cotovelada em Checca): Ah! É o Ilustríssimo tão gentil!" (GOLDONI, 2020, p. 335).

O impacto da intervenção judicial se apresenta logo na rubrica, sugerida pelo autor, na qual todas as mulheres cobrem as cabeças com xale. Esse gesto, caracterizado pela mudança de indumentária, marca um rito de passagem: da rotina livre e desimpedida, para o encontro forçado com o juiz interrogador na Vara de justiça. Afinal, o ato de se cobrir reflete um código cultural bastante comum, marcado pela fronteira tênue entre o respeito e a submissão. O nervosismo das personagens é percebido também por suas falas um tanto verborrágicas “Estou com as pernas bambas, bambas!” e “O meu coração está saindo pela boca!”, imprimindo o evidente desconforto gerado por aquele espaço, até então desconhecido e bastante opressor. Assim, resgatando o conceito do *gestus* como um conjunto de elementos da cena capazes de designar determinada personagem à sua função social, é possível localizar sua incidência, ao menos, no figurino e no cenário indicados por Goldoni para marcar o lugar social ocupado pelas mulheres de Chioggia nesta cena.

A chegada anunciada do juiz substituto Isidoro: “Olha lá o Ilustríssimo” apresenta um outro *gestus*, próprio de um doutor da Lei, cujo advérbio de lugar distante imprime um poder simbólico. Embora a familiaridade de que dispõe para com a comunidade ajude a distensionar o ambiente, sua presença não suprime a artificialidade violenta, nos termos de Judith Butler, do discurso que se segue. Ao longo dos interrogatórios, a peça não trata de um relato espontâneo, mas

sim de uma narrativa artificial, forçada, não necessariamente pela tortura, mas pela presença imponente do Outro, no caso o Estado. Ressalta-se a relevância dessa presença não apenas para a filosofia de Butler, mas para a própria dramaturgia em geral, que comumente adota a figura do Outro interventor, questionador, responsável pela condução do inquérito, como meio de apresentar a verdade na história aos espectadores. Lembrando: em teatro, somos sempre três.

Finalmente, a resolução do conflito, pela única figura representativa do Estado, se dá não na praça pública enaltecida pelo pensamento Iluminista, mas sim no ambiente privado, isto é, na residência do juiz substituto. No fim da peça, ele dá uma festa de casamento coletivo, com música, comida e tudo o que tem direito. Trata-se de uma postura ambivalente por excelência. Se, por um lado, observa-se uma evidente confusão, já naquele século, entre os espaços público e privado ocupados pelos agentes públicos, por outro, não deixa de ser admirável a diplomacia festiva e desinteressada com que o substituto dirime os conflitos daquela comunidade. Afinal, não há qualquer indício de que ele tenha se beneficiado pessoalmente daquela situação.

A FUNÇÃO DA PENA NA BERLINDA DE DOM MARCIO

O jogo de azar, conduta no Brasil de hoje tipificada como contravenção, é uma das razões pelas quais o personagem Dom Marcio na Comédia *Café* é levado ao cárcere por dois policiais que reconstroem seu passado delituoso por meio de perguntas embasadas nos códigos legais vigentes. A divulgação da prisão em praça pública está de acordo com a denominada função simbólica ou retórica da pena, pela qual “as normas penais produzem na opinião pública a impressão tranquilizadora de um legislador atento e decidido.” (SOUZA, 2012, p. 7).

Trata-se de uma das construções doutrinárias possíveis dentro do pensamento jurídico que atribui caráter pedagógico à punição. Em outras palavras, uma espécie de lição aos demais. Na praça, os cidadãos, ainda que usuários dos jogos ou beneficiários de seus lucros,

colaboram com os policiais para a punição do contraventor, que se torna uma espécie de bode expiatório e assume toda a culpa por um costume que, na verdade, é coletivo. É o que se observa no seguinte trecho destacado da Cena Final:

Todos.

MULHERES (de fora): É um fofoqueiro! Um mentiroso! Um canalha!

EUGÊNIO (de fora): Um cafetão e agiota.

CONDE (de fora): E trapaceiro.

RIDOLFO (de fora): E não quer pagar a conta! Pega ladrão. (Entrando, com o guarda, as mulheres, o Conde e Eugênio.) Ei-lo aqui! É esse. Dom Márcio! Segurem ele!

GUARDA 1 (a Dom Márcio): Então, senhor. Ficamos sabendo que o seu negócio aqui é jogo. Jogo é contravenção. E contravenção dá cadeia!

DOM MÁRCIO: Mas isso, já acertei.

GUARDA 2: Acertou com quem?

DOM MÁRCIO: Com os senhores, seu guarda, logo antes. Já paguei, não?

GUARDA 1: O quê? Pagou? Como assim?

GUARDA 2: O que o senhor está querendo insinuar? Corrompendo a polícia? Delinquente.

GUARDA 1: Artigo 317 do código penal: corrupção de público oficial. Isso dá mais cadeia. Vamos revistar." (GOLDONI, 2020, p. 155).

Na peça, escrita por Goldoni em 1757, a prisão é realizada de modo completamente informal: chegam alguns capitães, que interrogam alguns personagens mediante um papo um tanto intimidatório e executam a prisão. Dom Marcio, então, pergunta ao Trapo, um subalterno insubmisso: "Quem são aqueles?". Trapo responde: "Me parecia a máfia" (*onorata famiglia*, em italiano. Ou seja, honrada família,

em tradução livre para o português "polícia corrupta"). O diálogo possivelmente sussurrado revela as dificuldades enfrentadas por aquele Estado para manter o monopólio da violência, em termos hobbesianos. Mais uma vez, o espaço público é atravessado por experiências de cunho privado.

A atitude policial também demonstra a adoção do cárcere como punição, antes do período estritamente designado por Foucault na sua demonstração da sociedade disciplinar. Essa observação reforça o caráter de fonte histórica que se pode atribuir ao teatro, capaz inclusive de questionar elaborações totalizantes e não raramente frágeis que induzem a uma construção linear e/ou pretensamente universal dos aparatos da Justiça ao longo dos séculos. Sabemos que não foi essa a intenção de Foucault, que se preocupa em localizar suas análises dentro da Europa. Tampouco alegamos que a presença da polícia no *Café* desmonta o raciocínio do filósofo francês. Entretanto, o microcosmo destacado pela peça contribui para vislumbrar outras realidades concomitantes possíveis, dentro e fora do continente europeu.

CONCLUSÃO

No percurso traçado, é possível perceber que o discurso jurídico se faz presente nas comédias de Carlo Goldoni, como reflexo e objeto de reflexão das instituições jurídicas daquela sociedade italiana setecentista, tanto no desconforto com o ambiente do Tribunal pelas mulheres de Chioggia em *Bafafá*, bem como pela prisão controversa do Dom Marcio em *Café*. A obra apresenta duas dimensões possíveis: da transposição do “discurso retórico judicial de uso único” para a cena, refletindo aquele momento histórico no qual atuou o advogado Carlo Goldoni; e da postura normativa do autor, que atribui ao “discurso geral de uso repetido” do teatro uma evidente função social de caráter republicano.

É notório que, na obra de Goldoni, as classes mais baixas não são levadas ao palco de forma ridícula ou estereotipada, tampouco idealizada, mas sim imbuídas de uma aura realista e revolucionária.

No Brasil, país que não viveu de fato uma revolução apoiada na luta de classes e onde a forma de governo republicana sofre ameaças sazonais, o público tende a receber muito bem as piadas escritas por Goldoni. Talvez porque reconheça, no palco, uma metonímia da revolução latente: a que não aconteceu ou que foi, por uma razão ou por outra, invisibilizada.²

Tais condições situam a obra de Goldoni no rol dos escritos fundamentais para se compreender a cultura ocidental. É o que sugere Alessandra Vannucci, que, à guisa de prefácio aos leitores brasileiros, talvez reúna os melhores argumentos em favor da ainda atual potência revolucionária das Comédias de Goldoni:

Na ambígua delimitação do que seria nacional e contemporâneo, cabem gritos isolados, expressões herméticas de um mundo sem passado, elucubrações autoficcionais e uma frenética agitação de bandeirinhas, tanto nos palcos como nas redes sociais, refletindo a liquidez de nossos encontros e artes. Essas peças setecentistas são ilhas de racionalidade e realismo que, mesmo que soem “clássicas”, até anacrônicas, podem beneficiar nossa sobrevivência mental no meio do caos que nos abisma. São derivas utópicas tanto mais necessárias quanto mais distópicas são as facetas atuais das relações de classe nessa nossa sociedade burguesa que lá, no século XVIII, se implantava e se moldava. Não sem sustos, reformas e revoluções – nem que seja só no palco. (VANNUCCI, 2020, p. 53-4).

Ao fim e ao cabo, as mulheres de Chioggia e os contraventores de Veneza estão sob a expectativa de uma sociedade vindoura, sem saber exatamente que se trataria da liberal. Essa noção do tempo em suspensão, típica da aproximação de um evento epocal, qual foi a Revolução francesa de 1789, permite apontar em retrospectiva os di-

² Foi o que observamos no ciclo online que realizamos, bem como na historiografia do teatro brasileiro, que registra algumas montagens bem recebidas do autor italiano ao longo do século XX.

versos interesses que compunham aquele universo relacional. A investigação sobre as razões pelas quais alguns desses interesses vingaram em detrimento de outros é, portanto, imprescindível para os estudos em ambas as Teorias da História e do Teatro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Cia das Letras, 2012.
- FIGUEIRA, Luiz Eduardo de Vasconcellos. *O ritual judiciário do tribunal do júri*. Niterói, 2007. 241 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal Fluminense. Disponível em <http://ppg antropologia.sites.uff.br/wp-content/uploads/sites/16/2016/07/LUIZ-EDUARDO-DE-VASCONCELLOS-FIGUEIRA-1.pdf> Acesso em 23.06.2021.
- FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002.
- GOLDONI, C. Bafafá. In.: VANNUCCI, Alessandra (org.). *Comédias de Goldoni*. São Paulo: Perspectiva, 2020, p. 303-366.
- GOLDONI, C. Café. In.: VANNUCCI, Alessandra (org.). *Comédias de Goldoni*. São Paulo: Perspectiva, 2020, p. 119-158.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos da retórica literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.
- SOUZA, Artur de Brito Gueiros. *Curso de direito penal: parte geral*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

MEDIAÇÕES ENTRE TEATRO E SOCIEDADE — DEBATE SOBRE O REALISMO: DIALÉTICA ENTRE FORMA E CONTEÚDO EM *A MORATÓRIA* E *SANTA MARTA FABRIL S/A*

DEVALCIR LEONARDO

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo analisar o processo de modernização do teatro brasileiro, a partir da atuação do dramaturgo Jorge Andrade (1922-1984). Nosso aporte teórico estará centrado em uma importante reflexão surgida na Alemanha na década de 1930, intitulado *Debate sobre o Expressionismo*. No decorrer deste artigo, iremos compreender que ali se realiza também, na prática, um debate sobre o realismo; e que, sendo menos específico e mais acurado, se faz um debate sobre as mediações entre arte e sociedade.

O nosso recorte vai diretamente para as peças encenadas no Brasil a partir dos anos 1950, em torno da obra de Jorge Andrade (o que significa que buscaremos relações com outros dramaturgos) e o modo de apropriação deste debate. Naquele momento, as condições políticas, sociais e históricas permitiam essa abertura, no sentido de uma modernização do teatro brasileiro à altura do debate, pelo surgimento de escolas de teatro, de direção, e pela eclosão de companhias profissionais com elencos estáveis, além do importante movimento de teatro amador a partir da década de 1940. Portanto, nosso objetivo é estimular um diálogo crítico entre duas peças: *A Moratória*, de Jorge de Andrade e *Santa Marta Fabril S/A*, de Abílio Pereira de Almeida. Com isso, almejamos compreender a existência de ecos do debate mencionado nas respectivas obras, e em um percurso dos mais importantes do teatro brasileiro.

O DEBATE SOBRE O REALISMO: UMA QUESTÃO POLÍTICA E FILOSÓFICA

A chegada de Hitler ao poder, em 1933, soma-se a um processo de desconstrução do pensamento crítico das últimas décadas na Alemanha. Um dos eventos empreendidos para isso aconteceu em 1937: a famigerada exposição denominada “Arte Degenerada” (*Entartete Kunst*), organizada pelos teóricos do nacional-socialismo e que recebeu 2.009.899 visitantes só em Munique (MACHADO, 2016). As obras foram apresentadas como forma de ridicularizar artistas expressionistas, pintores como Pablo Picasso e Lasar Segall.

A estratégia nazista, assim, procedia nesta exposição, tendo em conta que:

As telas eram acompanhadas de *slogan* ridicularizando-as. Ao lado delas, eram expostos também desenhos de doentes mentais, para que o público pudesse “comparar”. Colocaram preços exorbitantemente caros e irrealis para se “compreen-

der” como esses artistas “ganhavam dinheiro” quando a população no mesmo período (anos de 1920, ou de acordo com a data da obra) sofria as misérias da hiperinflação (MACHADO, 2016, p. 121).

As críticas à estética expressionista surgiam tanto de setores nazistas, como de setores da esquerda estalinista, que classificavam a vanguarda como uma ideologia pequeno-burguesa. Os teóricos ligados a Moscou, assim, acusavam o Expressionismo de fornecer as bases para o crescimento do nazismo. Alguns de seus ideólogos e artistas, como Gottfried Benn (1886-1956), aderiram ao partido nacional socialista de Hitler. Bernhard Ziegler (1895-1975), com o pseudônimo de Alfred Kurella, assinou um artigo contra Benn. Assim, diante dessa polêmica, que considerava as vanguardas como formalistas, expressão de subjetivismo místico e realizando arte degenerada, surgiu no âmbito da esquerda um intenso debate, dos mais ricos e produtivos, para se compreender dinâmicas internas à organização da obra de arte e questionar sua função social.

Aqui, partiremos das constatações de Raymond Williams (2011), ao diferenciar um *expressionismo subjetivista* e um *expressionismo social*, que não são redutíveis a um denominador comum. Este último foi capaz de tornar o drama um espaço “totalmente público, invertendo o abandono do mundo burguês dos locais de poder social em decorrência de sua rejeição ao monopólio da distinção” (WILLIAMS, 2011, p. 80) – o que entra em contradição com a perspectiva do, assim chamado, *expressionismo subjetivista*. São formas que, no limite, podem ser vistas como antagônicas, assim como seu sentido e significado.

Assim, chegamos a uma discussão sobre os enunciados produzidos pela forma artística, que não mais é aceita como fixa para ser preenchida por um determinado conteúdo. Como compreender as formas mais afeitas ao discurso e às visões de mundo burguesas? Elas são dominantes e, com isso, disseminadas no corpo social e facilmente compreensíveis, porém, esse entendimento está predeterminado a favor dessa *estrutura de sentimento*, ou pode (e como pode-

ria) ser questionado em meio à própria forma? Ou será que essas formas burguesas, tomadas como fixas, não tomam por garantidas e certas as avaliações pró-burguesas, independente do conteúdo ali colocado? Por outro lado, a forma não facilmente reconhecível do Expressionismo é, imediatamente, expressão de um elitismo formalista? Ou isso depende de significados sociais e coletivos que dependem da constituição das classes sociais e alguma autoconsciência de seu lugar?

Essa discussão, das mais importantes dentre as suscitadas naquele momento, teve repercussão mundial, embora não síncrona, evidentemente. É uma discussão que gostaríamos de identificar e debater a partir das obras escolhidas para análise. No entanto, reforçamos que não iremos analisar traços do Expressionismo nas obras, mas sim compreender como o conceito de *realismo* é incorporado na forma e no conteúdo das peças, por uma relação dialética entre arte e sociedade.

No livro de Carlos Eduardo Jordão Machado, intitulado *Um Capítulo da História da Modernidade Estética: Debate Sobre o Expressionismo* (2016), é apresentada uma análise do *Debate* envolvendo os escritores e filósofos sobre a efetiva herança do movimento expressionista alemão. Trata-se do *Debate* que ocorre a partir de 1938, entre Ernst Bloch, György Lukács, Hanns Eisler, Bertolt Brecht e Theodor Adorno, todos pensadores da esquerda, mesmo guardadas as suas enormes diferenças. O conjunto de ensaios publicados na Revista *Das Wort* produz uma reflexão muito rica e que repercutiu em diversos países.

Nesta direção, um de nossos objetivos é compreender como a dramaturgia de Jorge Andrade se apropria de questionamentos correspondentes aos discutidos por Brecht e pelos demais participantes. Portanto, a retomada deste *Debate* justifica-se pelo acúmulo crítico e teórico produzido ao longo da história. Diante disso, não pretendemos aplicar na obra de Jorge Andrade os recursos estilísticos provenientes do movimento expressionista, o que já foi feito por Elizabeth R. Azevedo, em seu livro *Recursos Estilísticos na Dramaturgia de Jorge Andrade* (2012).

O DEBATE ENTRE FORMA E CONTEÚDO

A peça *A Moratória* foi escrita em 1954 e teve sua estreia no dia 06 de maio de 1955, pelo Teatro Maria Della Costa, em São Paulo-SP, com direção e cenografia de Gianni Ratto. O sucesso atribuído à peça foi marcado por uma inovação técnica atinente ao uso do recorte temporal, segundo Magaldi (1997, p. 232):

A leitura de *Vestido de Noiva* deu-lhe a pista de nova dialogação que passaria a cultivar: frases secas, cortantes, incisivas – um pingue-pongue contínuo em que a palavra ressoou em plenitude ao ser exclamada no palco. Também o abandono de continuidade rígida do tempo, já experimentada na peça de Nelson Rodrigues [...]

Interessante notar que Magaldi aproxima *Vestido de Noiva* e *A Moratória* pelo fato de ambas fugirem da continuidade rígida do tempo, mas deixa de anotar as diferenças profundas na concepção desse abandono: enquanto Rodrigues se esbaldava na desestruturação do tempo psicológico de Alaíde, em chave expressionista subjetiva, Andrade assume o tempo como uma categoria coletiva, do andar da História, que, só por erro, pode ser reduzido à mera categoria interna dos personagens ou ao desdobramento contínuo da História, em um leito sucessivo sem abalos. O tempo, então, é tomado em chave materialista, objetiva: se a crise do drama, indicada por Rodrigues, diz que o conflito não está na relação intersubjetiva, pois ele é deslocado para atuar principalmente em esfera intrassubjetiva; em Andrade, a crise se deve à sua redução ao nível extrassubjetivo, das contradições sociais e históricas que, não obstante, têm evidentemente repercussão no plano subjetivo das personagens – mas essa não é a dimensão decisiva.

A ação se desenvolve utilizando dois planos temporais: o primeiro plano em 1932, numa casa na cidade, e o segundo plano em 1929, quando a família de Joaquim ainda estava na sua fazenda de café. A simultaneidade dos planos torna-se instância narrativa, pois em *A Moratória*, os planos são relacionados à objetividade histórica,

estando ambos à vista, todo o tempo. Apesar das distinções, nos dois casos esses recursos rompem com a cena ilusionista e apresentam os fatos distanciados do público leitor” (ENGELMANN, 2017, p. 132). O palco é dividido ao meio, em diagonal: numa das partes está a fazenda, na outra a casa. Os elementos de cena são os mesmos, ou fazem analogia: as mesmas figuras religiosas, alguns móveis, até o galho seco de jabuticabeira na casa faz menção às jabuticabeiras da fazenda. A diferença notável é que, na casa, ocupa o centro do espaço a máquina de costura, de onde sai o sustento da família, que na fazenda ainda era vista apenas como um passatempo para uma filha com pendores aristocráticos. No contexto da cidade, o galho de jabuticabeira seco, remete “à inexorável realidade presente e é signo de morte, de perda irremediável, diante dos olhos lúcidos dos filhos” (SANT’ANNA, 1997, p. 139).

Os dois planos não se sucedem, um cedendo espaço ao outro, mas estão justapostos, todo o tempo. Os quatro personagens principais – o pai Joaquim, a mãe Helena, os filhos Lucília e Marcelo – transitam entre esses dois espaços-tempo, de tal modo que os quatro podem estar num mesmo espaço, ou dois a dois. Não há comunicação entre os dois espaços, contudo. A cena é de tal modo construída que os dois planos se perspectivam mutuamente, o tempo todo. Segundo Engelmann (2017, p. 145), as

unidades de espaço reafirmam a temporalidade, isto é, passado–fazenda, presente–cidade. E colocam em foco a questão social: rural versus urbano, e histórica: decadência da aristocracia rural e formação da nova burguesia industrial.

Outro elemento importante que se destaca no decorrer da peça é o uso da linguagem. Neste sentido, Décio de Almeida Prado afirma que “a linguagem da peça nos engana na sua pretensa simplicidade: parece ser mera transcrição quando é, na verdade, o produto de um feliz esforço de seleção e despojamento” (PRADO, 2008, p. 627). Nas expressões usadas por Helena, “como dar o ponto na goiabada, como se fazia sabão de cinza, como se aproveitava o leite para fazer queijo [...]”. (ANDRADE, 2008, p.175). Esse é um exemplo de

uma situação e de uma linguagem despojada, mas que se universaliza quando transfigurada pela arte, como nos relata Prado ao participar, nos Estados Unidos, de uma montagem de *A Moratória*: “Era um milagre sempre renovado, da transfiguração pela arte. Aquele mundo restrito que eu conhecera menino havia se transformado em símbolo universal e falava com igual persuasão numa língua estrangeira” (PRADO, 2008, p.629).

A peça *Santa Marta Fabril S/A*, escrita por Abílio Pereira de Almeida, teve sua estreia no dia 02 de março de 1955, no Teatro Brasileiro de Comédia - TBC, com direção de Adolfo Celi e cenário de Mauro Francini. A peça trata de uma família burguesa que tenta livrar sua fábrica da falência. Para isso, a família faz um acordo de ajuda financeira com o governo de Getúlio Vargas. Para estabelecer uma leitura mais aprofundada da obra e suas relações com o teatro de Jorge Andrade, tomaremos como ponto de partida as críticas de Gilda de Mello e Souza, publicadas no ensaio “Teatro ao Sul” (2008), bem como o estudo de Gabriela Über, *O teatro de Abílio Pereira de Almeida e algumas relações com a obra de Jorge Andrade* (2011).

Abílio Pereira de Almeida tem uma relação muito próxima com o TBC, pois participou de sua fundação, em 1948, como primeiro secretário, cargo que exerceu por mais de oito anos. Logo em 1948, teve sua primeira peça encenada pela empresa, *A mulher do próximo*. Em 1949, *Pif-Paf*; em 1951, *Paiol Velho*; em 1955, *Santa Marta Fabril S/A* e, finalmente, em 1957, *Rua São Luiz, 27 – 8º*. O conjunto de sua dramaturgia, para Prado (1988, p. 56), “só não se completou por não possuir um arcabouço literário e ideológico mais sólido. Formalmente, perseguiu durante anos a técnica da ‘peça bem-feita’, não alcançando a não ser quando já dava evidentes sinais de esgotamento”.

No entanto, foi um dos dramaturgos mais prestigiados pelo TBC, além de atuar como ator no teatro e no cinema, pela Companhia Vera Cruz. A pouca densidade literária e o vínculo ideológico ligado à burguesia, citada por Prado (1988), não foram empecilhos para que o público se identificasse com os temas de suas peças, proporcionando, assim, espetáculos com maior número de bilheteria entre os dramaturgos brasileiros. Porém, “a opinião da crítica, em matéria de teatro, estava dissociada do gosto do público. Mas como eu estava

fazendo sucesso, pouco ligava para a crítica, quer dizer, a crítica é que estava dissociada, azar o dela, não é?” (ALMEIDA, A. P. de *apud* ÜBER, 2011, p. 3-4).

Os argumentos do dramaturgo materializam a polêmica sobre quando surge um teatro moderno no Brasil. Iná Camargo Costa, quando escreve o ensaio “A produção tardia do teatro moderno no Brasil” (COSTA, 1990), reflete justamente sobre a questão de articular três elementos centrais: texto, crítica e público. Os textos, encenados pelo TBC, em sua maioria estrangeiros, traziam não apenas um conteúdo avançado, mas também uma forma que pretendia expor os limites do drama burguês, como estudou Szondi (2001). Mas, no Brasil, encenadas com toda a pompa e circunstância de obras já consagradas, tais peças não vinham pelo seu caráter inovador, mas por conta de seu apelo para o público. Distantes dos contextos históricos, das lutas e oscilações, da acumulação crítica e teórica no seio da qual as obras surgiram, restava seu caráter mercadológico, os rótulos de peças de sucesso na Europa e nos EUA. Deste modo, por meio desse nivelamento receptivo, elas recebiam um tratamento formal que as tornava exemplares de “peças bem-feitas”.

Essa é uma das contradições que corrobora argumentos deste estudo: refletir como o *Debate sobre o Expressionismo* pode ter eco no Brasil, principalmente, tendo como foco uma arte realista, sendo que, para isso, é indispensável levar em conta o contexto em que as obras surgiam. E, na esteira disso, como elas eram formalizadas, pois, assim, acabava não importando muito o seu conteúdo – e, com o perdedor do exagero, eram encenadas com a distância de clássicos atemporais.

No ensaio “Teatro ao Sul”, Gilda de Mello e Souza (2008) faz uma análise comparativa entre *A Moratória* e *Santa Marta*. Sua recepção crítica é feita no calor da hora, quando da estreia de ambas as peças em 1955. Souza, então, destaca o mérito dos escritores, mas demonstra uma predileção pela abordagem inovadora de Jorge Andrade em *A Moratória*, por ser sua peça de estreia como escritor. Abílio Pereira de Almeida, por sua vez, era já um ator e dramaturgo consagrado, e já tinha tematizado a crise das elites cafeeiras na peça *Paio Velho*, encenada pelo TBC em 1951. No entanto, um fator inovador

destacado pela crítica de arte é o aspecto do “testemunho da realidade” (SOUZA, 2008, p. 132). Este elemento fora muito exercitado pelo romance nordestino, ao apresentar a decadência de uma

sociedade patriarcal ligada à cultura do açúcar e do cacau. O mesmo, no entanto, não acontece no Sul. A derrocada de 29 não condicionou o aparecimento do romance do café e, fora uma ou outra tentativa só começa a efetuar-se agora, tardiamente, e num gênero como o teatro, muito pouco vinculado à nossa tradição artística (SOUZA, 2008, p. 132).

Tendo o teatro como “testemunha da realidade”, os dramaturgos Abílio Pereira de Almeida e Jorge Andrade ofereciam as experiências de sua classe social como chave interpretativa das novas transformações no modo de produção da riqueza. Cada um ao seu modo, ambos retrataram a crise social, tendo como foco os aspectos morais ou sociais da época, mas com resultados muito diversos. Como afirma Souza:

A distância que separa a leviandade de *Santa Marta Fabril* da aspereza trágica d'*A Moratória* é mais aparente que real. [...]. Aliás, a grandeza d'*A Moratória* deriva em parte de Jorge Andrade não tomar partido no conflito que descreve e permite, de braços cruzados, que se cumpra o destino doloroso das suas personagens; ao passo que a relativa inconsistência de *Santa Marta* vem de seu autor esposar a ideologia de sua classe de origem, adocicando um ou outro destino e retirando-lhe, portanto, a coerência (SOUZA, 2008, p. 135).

As temáticas sociais, como a crise de 1929 e a Revolução Constitucionalista de 1932, perpassam *A Moratória* e *Santa Marta*; não obstante, o jogo de falseamento da realidade decorre das estratégias empreendidas pelos dramaturgos, levando os leitores e espectadores a falsas conclusões sobre as avaliações das peças. Abílio Pereira de Almeida constrói um perfil caricatural dos seus personagens em tipos sociais. Ao representá-los, denuncia a decadência moral da burguesia, na tentativa de uma possível regeneração da elite brasileira. No

mesmo compasso, reduz os conflitos sociais – decorrentes da luta por manter a empresa – a conselhos amorosos, sem falar que cria maniqueísmos fáceis. Jorge Andrade, por seu turno, faz o caminho contrário, ao expor, até o último limite, valores sociais e morais superados por uma nova lógica de produção da riqueza, sem defender um ou outro lado. Como afirma Souza (2008, p. 137): “Mas se *Santa Marta* inventa principalmente *um tipo*, *A Moratória* descobre sobretudo um *tema*, abrindo para a literatura teatral ao Sul uma nova era”.

A comparação entre *A Moratória* e *A morte do caixeiro viajante*, de Arthur Miller, é um procedimento recorrente. Contudo, Souza demarca e identifica a função do tempo como elemento que realça o aspecto trágico nas obras, e que opera de modo muito diferente em cada uma delas. Segundo a crítica:

[...] na peça de Arthur Miller, o passado ressurgindo pela memória é o passado de um indivíduo e as lembranças evocadas afastam a personagem de seu núcleo familiar, definindo-o como um ser específico, isolado do seu grupo; em *A Moratória*, ao contrário, é o passado que carrega as pessoas, funcionando como a memória coletiva e dando sentido ao presente (SOUZA, 2008, p. 137).

Importante notar que, embora as duas peças (de Miller e de Andrade) trabalhem com o passado em chave crítica, o que está relacionado com uma formação social ampla, em Miller isto se materializa em perspectiva subjetiva, enquanto em Andrade pelo choque entre os personagens, em plano coletivo. Souza (2008, p. 137) chega a categorizar o conceito de “tempo intemporal”, pois “a fazenda ora é perdida, ora recuperada, num movimento idêntico aos dois pratos numa balança”. A metáfora do labirinto, tão recorrente no conjunto da obra de Jorge Andrade, é confirmada, nas palavras de Souza (2008), como um eterno retorno, “pois ela volta sempre ao ponto de partida, enclausurando as quatro personagens principais num círculo de ferro – o tempo intemporal do grupo”.

Esta riqueza presente na forma dramática, materializada no tempo e espaço em *A Moratória*, não se constitui como mesmo grau

de complexidade em *Santa Marta*, pois, ao constituir o tempo como linear (1926-1933-1948), Abílio Pereira de Almeida dilui a complexidade, apenas, no conteúdo, reforçando a forma burguesa do drama. Já Jorge Andrade trabalha, permanentemente, para romper com o drama burguês no conteúdo, mas sobretudo por inovações na forma dramática, já que “as personagens avançam irremediavelmente para o futuro, como na realidade, inseridas no decurso linear do tempo, podendo apenas evocar o passado pelo diálogo, nunca cenicamente” (ROSENFELD, 2008, p. 614) – este é um recurso fundamental que diferencia *A Moratória* de *Santa Marta*.

No plano do conteúdo, o acerto de contas entre pai e filho em *A Moratória* constitui um rompimento de um plano individual, cristalizando-se como uma alegoria de acerto de uma classe social. Segundo Souza (2008, p. 138):

Assim, pai e filho não se opõem propriamente, antes se completam: são a mesma personagem tomada em dois momentos diversos da história do grupo. [...] a acusação mútua que fazem soa como exame de consciência de uma classe que sente o seu momento ultrapassado.

Joaquim e Marcelo estão presos ao passado, um pela lógica do trabalho rural, outro pela incompatibilidade a uma nova organização social do trabalho visto como “sinônimo de sofrimento e aprisionamento, [que] é sinal de proletarização e desqualificação do indivíduo” (ARANTES, 2001, p. 102). Estes dois estão fadados ao fracasso. Cabe a Lucília a tentativa de manter o grupo unido e, a partir de um processo dialético, estabelecer uma nova síntese de família para sobreviver no mundo capitalista. As inovações, tanto no campo da forma como no do conteúdo da peça *A Moratória*, dialogam com as reflexões de Brecht sobre a definição de uma obra formalista:

Uns dizem: vocês apenas mudam a forma, mas não mudam o conteúdo. Os outros têm a impressão de que: o que você faz é o mesmo, abandonar o conteúdo em favor da forma – designadamente da forma comercial. E muitos ainda não perceberam uma coisa: perante as exigências sempre novas do

mundo social em transformação, a manutenção das antigas formas convencionais também é formalismo (BRECHT, 2016, p. 292).

Assim, as inovações na forma e no conteúdo de *A moratória* se materializam no tempo e no espaço dramáticos, pois a personagem Lucília, aparentemente, representa a possibilidade de rompimento ou superação. Segundo Souza (2008, p. 139): “Lucília é o último esteio. [...] Ser secundário, de existência subalterna, não lhe é tão penoso trocar uma sujeição por outra, o domínio do pai ou do marido pela escravidão da máquina de costura”. Essa condição de subalternidade e, ao mesmo tempo, de aceitação do presente, constitui, segundo Souza (2008, p. 140), a capacidade de “se libertar da fazenda e penetrar no novo mundo que se constrói”.

Portanto, ao comparar as peças *Santa Marta Fabril S/A* e *A Moratória* percebe-se o salto de qualidade ao inovar tanto no plano conteúdo como da forma dramática, pois Jorge Andrade recupera fragmentos de um mundo superado por meio da imaginação como objeto artístico. Souza (2008, p. 140) conclui que “*A Moratória* é a primeira obra-prima da modernidade do teatro brasileiro”. Assim, para Souza, o teatro moderno brasileiro tem seu início com a encenação de *A Moratória*.

CONCLUSÃO

Na peça de Almeida, a forma dramática é reafirmada, no entanto, ocorrem algumas inovações no plano do conteúdo, como a menção a uma possível greve, crises matrimoniais, a remissão aos eventos da Revolução Constitucionalista de 1932. Todas essas inovações temáticas são incorporadas à forma do drama burguês. Entre as duas peças, evidenciamos que em *A Moratória* ocorre uma inovação tanto na forma como no conteúdo, aproximando-se de discussões em torno do realismo, como defendido por Brecht.

Em contrapartida, *Santa Marta* reafirma as ideologias burguesas, embora haja uma aparente crítica às relações sociais e produtivas

—Martuxa, herdeira da fábrica Santa Marta, questiona o papel dos donos da empresa e critica o seu modelo de gestão, pois, segundo ela, seria necessário inovar os métodos, aproximando-se das concepções fordistas e tayloristas de organização empresarial, além de uma abordagem mais humanista das relações de trabalho – sem perceber que o fordismo é alienador e desumanizador, contradição que enfraquece a peça. Enquanto isso, Andrade representa a decadência do modelo agroexportador de café, e a difícil e contraditória transição para uma nova política e organização social, em chave coletiva, Almeida apresenta as novas formas de dominação do modo de produção capitalista, misturando ideologia com humanidade.

Portanto, em um Brasil cada vez com mais dificuldade em fazer um enfrentamento crítico de sua História, seja no plano social como no político e cultural, a obra de Andrade é um lugar privilegiado e necessário para uma revisitação, notadamente em face do longo, conflituoso e complexo processo de modernização do teatro brasileiro.

* * *

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Abílio Pereira de. *O Teatro de Abílio Pereira de Almeida*. Introdução de Ceíça Campos. São Paulo: Imprensa oficial Governo do Estado de São Paulo, 2009.
- ANDRADE, Jorge. *Jorge Andrade 90 Anos: (Re) Leituras – Volume 1: a Voz de Jorge Andrade*. Organizadores Elizabeth R. Azevedo, Ferdinando Martins, Larissa de Oliveira Neves e Fausto Viana. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, TUSP, Fapesp, 2012.
- ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ARANTES, Luiz Humberto Martins. *Tempo da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.
- AZEVEDO, Elizabeth R. *Recursos Estilísticos na Dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2014.
- BRECHT, Bertolt. O Debate sobre o Expressionismo. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o Expressionismo*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 2016.
- COSTA, Iná Camargo. A produção tardia do teatro moderno no Brasil. *Discurso*, São Paulo, n. 18, p. 97-130, 1990.
- ENGELMANN, Sula Andressa. *Aspectos da Modernização do Teatro Brasileiro em Café (1933/42) e em A Moratória (1954): formalização estética da crise de 1929/30*. Mestrado em Letras (Dissertação). Programa de Pós-Graduação em Letras – UEM, 2017.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1988.

- PRADO, Décio de Almeida. A Moratória. In: *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ROSENFELD, Anatol. Visão do Ciclo. In.: *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SANT'ANNA, Catarina. *Metalinguagem e teatro: a obra de Jorge Andrade*. Prefácio de Sábado Magaldi. Cuiabá: EdUFMT, 1997.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- ÜBER, Gabriela. *O teatro de Abílio Pereira de Almeida e algumas relações com a obra de Jorge Andrade*. Monografia. Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Estudos da Linguagem, Campina, SP – 2011.
- WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo: contra os novos conformistas*. Tradução: André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BENVINDA, A MULATA: OS SENTIDOS DA MESTIÇAGEM N'A CAPITAL FEDERAL DE ARTHUR AZEVEDO

JULIA LANZARINI

PRÓLOGO

Em 9 de fevereiro de 1897, uma multidão acotovelava-se às portas do teatro Recreio Dramático, nos arredores da Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro. O motivo era a estreia da nova peça de Arthur Azevedo, intitulada *A Capital Federal*, que seria desempenhada pela Grande Companhia do empresário Silva Pinto e fora retirada da revista de ano *O Tribofe*¹. Enquanto Coelho Neto, Rodolfo Bernardelli, José do Patrocínio, Olavo Bilac, Henrique Chaves e Guimarães Passos² assumiam suas cadeiras no teatro, “uma grande massa anônima” enchia a plateia. De repente, “o Nicolino Milano fez um gesto longo com a batuta” e a orquestra atacou “a bela sinfonia que esse moço já mestre escreveu para ‘A Capital Federal’. Atenção!” (BILAC, 1897).

¹ Parte do enredo e das personagens da peça de 1897 foram copiados da revista do ano de 1893, do mesmo autor. A personagem Benvinda já figura entre os personagens de *O Tribofe*, ainda que em sua segunda aparição possua mais protagonismo e consistência.

² Importantes figuras do mundo letrado do Rio de Janeiro de finais do século XIX.

PRIMEIRO ATO

O primeiro quadro da peça tem como cenário o saguão do Grande Hotel da Capital Federal. O gerente apresenta o luxuoso estabelecimento. Entram em cena, então, primeiro Figueiredo, depois Lola – esta, uma cortesã de luxo de origem espanhola, veio à procura de um hospede, Seu Gouveia, o qual, viciado no jogo de roleta, estava em uma maré de sorte e, portanto, cheio de cobres para satisfazer seus caprichos. Figueiredo, por sua vez, está morando no Hotel e é apresentado pelo gerente como “o verdadeiro tipo carioca”: esperto, questionador do estrangeirismo, nunca satisfeito e apreciador das trigueiras.³ Trigueiras, explica o personagem, é como ele se refere às mulatas, “por ser menos rebarbativo” (AZEVEDO, 1995, p. 321, 324).⁴

Portanto, já de início e com bastante ironia, o debate racial é colocado em cena e prepara a entrada de Benvinda ao palco. Mucama da família de Seu Eusébio, essa personagem adentra o saguão do Grande Hotel acompanhando seus patrões, que vieram de São João do Sabará, interior de Minas Gerais, à procura de Seu Gouveia, o qual pedira a mão de Quinota, a filha mais velha do patriarca, e que, depois de voltar à Capital, para arranjar os papéis do casamento, desaparecera. Como os espectadores a essa altura já sabiam – e a família descobriria logo em seguida –, Gouveia encontrava-se envolto com o vício na jogatina e de caso com a cortesã Lola.

Embora na posição supostamente secundária de mucama, já no primeiro quadro Benvinda assume seu papel no núcleo central do enredo – algo incomum à época⁵ – e, quando entra em cena, logo chama a atenção da plateia: não só porque a abertura do espetáculo

³ “adjetivo: 1. cuja cor é escura como a do trigo maduro; moreno. (...) Substantivo masculino: pessoa que apresenta a cor do trigo maduro; Moreno”. (DICIONÁRIO eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa, on-line).

⁴ Todas as citações se referem a esta edição. Doravante, apenas indicaremos a paginação.

⁵ De 62 romances do Segundo Reinado, apenas quatro apresentam personagens mulatas protagonistas (cf. BOUCINHAS, 2016). Proporção semelhante à da produção de Arthur Azevedo: dentre sessenta peças de sua autoria, há somente dez personagens definidas como mulatas. Dessas, apenas Benvinda, e, também, Mônica, da peça *Pum!*, possuem essa posição de destaque.

fala sobre “mulatas”, mas também porque Figueiredo puxa o foco para ela ao comentar, à parte, o aparecimento da “boa mulata” (p. 331). Ao longo da peça, sua centralidade mostrar-se-á ainda mais clara devido ao número de falas e de cenas que possui, pelo fato de ser fundamental para a comicidade do espetáculo e pela sua força, que já aparece ainda nesse primeiro momento.

Quando a família de Seu Eusébio se dirige para os quartos onde vão se hospedar, Figueiredo aproveita para assediar Benvinda, dando-lhe um beliscão. A mulata, então, não reage de forma submissa: grita “Ah, seu assanhado” e se retira para a coxia, indignada (p. 331). Figueiredo, no entanto, não desiste da “trigueira” e, no quadro seguinte, envia-lhe uma carta. Analfabeta, a mulata consegue fazer com que sua nhãnhã, D. Quinota, leia o bilhete para ela ouvir. Nele, o “típico carioca” afirmava que se Benvinda desejasse “uma posição independente” e uma casa própria, deveria encontrá-lo. Sem hesitar, é o que a mulata faz na “terça-feira, às quatro horas da tarde, no Largo da Carioca, ao pé da charutaria do Machado” (p. 338-9):

BENVINDA (*Aproximando-se com uma pequena trouxa na mão.*) – Aqui estou.

FIGUEIREDO (*Disfarçando o olhar para o céu.*) - Disfarça, meu bem. (*Pausa.*) - Estás pronta a acompanhar-me?

BENVINDA (*Disfarçando e olhando também para o céu.*) - Sim, sinhô, mas eu quero *sabê* se é verdade o que o sinhô disse na sua carta...

FIGUEIREDO (*Disfarçando por ver um conhecido que passa e o cumprimenta.*) - Como passam todos lá por casa? As senhoras estão boas?

BENVINDA (*Compreendendo.*) - Boas, muito obrigado... Sinhá Miloca é que tem andado com enxaqueca.

FIGUEIREDO (*À parte.*) - Fala mal, mas é inteligente.

BENVINDA – O sinhô me dá *memo* casa pra mim *morá*?

FIGUEIREDO – [...] Não te faltar nada! Mas aqui não podemos ficar. Passa muita gente conhecida, e eu não quero que me vejam contigo enquanto não tiveres outra encadernação. Acompanha-me e toma o mesmo bonde que eu. (*Vai se*

afastando pela direita e Benvinda também.) Espera um pouco, para não darmos na vista. [...]

BENVINDA – [...] Ora! isto sempre deve *sê mió* que aquela vida enjoada lá da roça! Ah! Seu **Borge!** Seu *Borge!* Você abusou *proque* era *feitô* lá da fazenda; fez o que fez e me prometeu casamento... Mas casará ou não? [...]. Quero a minha liberdade! (Os destaques são do texto, p. 341-2.)

O que chama primeiro a atenção nesse trecho é a justificativa utilizada por Benvinda para aceitar a proposta de Figueiredo: a sua busca por liberdade. Isso a insere em dois importantes pontos de tensão do final do século XIX: a questão do trabalho no pós-abolição e uma visada sobre o papel da mulher na sociedade. Sobre o primeiro ponto, é importante destacar que Benvinda é uma trabalhadora livre. De qualquer forma, para ter autonomia, precisa fugir. Tal contradição revela a fronteira tênue entre escravidão e liberdade no Brasil pós-1888, especialmente evidente no que se referia ao serviço doméstico.

Ao mesmo tempo, no Rio de Janeiro da década de 1890, a liberdade não era, a princípio, um direito que deveria ser pretendido pelo gênero feminino. Principalmente quando vinculada à abdicação do casamento, como é o caso de Benvinda, que renuncia ao “Seu Borge”, como aparece na citação acima. Ainda que a situação das mulheres mais pobres fosse bastante diversa daquelas pertencentes à elite, a maior autonomia que possuíam era vista como uma consequência nefasta de suas precárias condições sociais e de forma alguma enquanto algo que deveria ser desejado. Apesar disso, a luta pela “emancipação do sexo frágil” estava presente nas ruas, nos jornais e nas peças fluminenses de finais dos Oitocentos.

Para além de tudo isso, o diálogo acima transcrito, entre Benvinda e Figueiredo, também é interessante porque faz questão de evidenciar a esperteza da mulata, que “fala mal, mas é inteligente” (p. 342). Característica que fica ainda mais óbvia quando a comparamos com Quinota, a mocinha “tão simples, tão ingênua, tão sincera!” (p. 358). E é essa esperteza que, em *A Capital Federal*, permite à Ben-

vinda assumir na trama um papel realmente protagonista. Isso porque é enganando Quinota, que lê o bilhete para ela ouvir, e se mostrando inteligente e perspicaz a Figueiredo, que ela terá a oportunidade de sair de uma condição submissa como mucama e seguir uma trajetória própria na peça: a partir do segundo ato, Benvinda formará um novo núcleo dentro do enredo, com seu próprio conflito dramático e tendo a mulata como personagem principal.

SEGUNDO ATO

O segundo ato abre com Benvinda em cena, “escandalosamente vestida à última moda e cercada por muitas pessoas do povo, que lhe fazem elogios irônicos” (p. 351). O cenário, muito elogiado, é o Largo de São Francisco. Os homens só deixam de importuná-la quando Figueiredo vem a seu socorro. A partir desse momento, ele começa a educá-la para transformá-la em uma cortesã de luxo.

FIGUEIREDO – [...] não sorrias a todo instante, como uma bailarina... A mulher que sorri sem cessar é como o pescador quando atira a rede: os homens vêm aos cardumes, como ainda agora! - E esse andar? Por que gingas tanto? Por que te remexes assim?

BENVINDA (*Chorosa.*) - Oh! Meu Deus! Eu ando bem direitinha... não olho pra ninguém... *Estes diabo* é que intica comigo. - Vem cá, mulatinha! Meu bem, ouve aqui uma coisa!

FIGUEIREDO - Pois não respondas! Vai olhando sempre para a frente! Não tires os olhos de um ponto fixo, como os acrobatas, que andam na corda bamba... [...]. É preciso também corrigir o teu modo de falar, mas a seu tempo trataremos desse ponto, que é essencial. Por enquanto o melhor que tens a fazer é abrir a boca o menor número de vezes possível, para não dizeres *home* em vez de homem e quejandas parvoíces... Não há elegância sem boa prosódia (p. 353-4.)

Nesse trecho, fica bastante óbvia a sensualidade de Benvinda. Sensualidade que não é proposital, mas que lhe é intrínseca, já que a

personagem não tem sequer consciência do seu andar sedutor. A atuação das atrizes, segundo os jornais da época, também buscava ressaltar essa característica da personagem, especialmente nessa cena. Colocar uma mulata sensual no palco e em destaque na trama desafiava os ideais cristãos e higienistas de finais do século XIX, que defendiam a castidade do sexo feminino – e o sucesso da personagem certamente colocava em xeque esses ideais. De todo modo, é com Benvinda efetivamente sendo apresentada como *cocote* ao *demi-monde*⁶ carioca que o segundo ato caminha para o seu fim.

CENA II

Os mesmos, Figueiredo e Benvinda (Entra Figueiredo, vestido de Radamés, trazendo pela mão Benvinda, vestida de Aída⁷.)
(...)

FIGUEIREDO - Minhas senhoras e meus senhores, apresento a Vossas Excelências e Senhorias Dona Fredegonda que - depois, bem entendido, das damas que se acham aqui presentes - é a estrela mais cintilante do *demi-monde* carioca!

TODOS (Inclinando-se.) - Dona Fredegonda! (p. 373-4)

Com o objetivo de tentar “lapidar o diamante” Benvinda, Figueiredo, além de tentar afrancesar seu modo de andar, falar e se vestir, resolve levá-la como sua acompanhante ao baile da *cocote* Lola. Introduzida naquele círculo social como Fredegonda, a mulata está “lançada”. Agradava, dessa forma, pelo menos momentaneamente, aqueles que viam a personagem como “já estragada”: por já

⁶ *Cocote* é um termo pouco preciso, mas muito utilizado em finais do século XIX em textos jornalísticos e literários, para se referir a mulheres que não se enquadravam no modelo cristão da “boa dona de casa”. Poderia ser usado para designar mulheres independentes ou mesmo prostitutas de luxo (como um sinônimo para cortesã). *Demi-monde*, por sua vez, era o ambiente social onde homens burgueses encontravam as *cocotes*.

⁷ Aída e Radamés são personagens da ópera “Aída”, com música de Verdi. Aída é uma princesa etíope que é transformada em escrava pelos egípcios. Radamés é um general egípcio que deve casar-se com a filha do faraó, mas se apaixona por Aída.

ter sido deflorada, andar sozinha à rua e buscar independência, o *rendez-vous* seria o seu único destino possível. E a peça só não revoltava completamente aqueles que viam a sensualidade como algo positivo porque esse não será o fim último da mulata.

TERCEIRO ATO

Consciente do desajuste entre sua maneira de ser e seus novos hábitos, a primeira cena da mulata no terceiro ato mostra a personagem mudando de estratégia, na sua busca por uma clientela mais rica. Dado o autoritarismo de Figueiredo e a extravagância em comportar-se como uma *cocote*, a mulata começa a se irritar com seu “lançador”, desiste de afrancesar-se e resolve abandoná-lo, como veremos a seguir:

BENVINDA – Me deixe! Já te disse que não quero mais *sabê* do sinhô!

FIGUEIREDO – Por que, rapariga?

BENVINDA – O sinhô *co’essa* mania de *querê* me *lançá* é um cacete *insuportave!* Tá sempre me dando lição e raiando comigo! *Pra* isso eu não *percisava* saí de casa de sinhô Eusébio!

FIGUEIREDO – Mas é para o teu bem que eu...

BENVINDA – Quais pera meu bem nem pera nada! Hei de *encontrá* quem me queira mesmo falando *cumo* se fala na roça!

FIGUEIREDO – Estás bem aviada!

BENVINDA – Eu mesmo posso me *lançá* sem *percisar* do sinhô!

FIGUEIREDO – Oh! Mulher, olha que tu não tens nenhuma experiência do mundo. És uma tola... uma ignorantona... não sabes o que é a Capital Federal!

BENVINDA – Como o sinhô se engana! Eu já *tou* meia capitalista-federalista!

FIGUEIREDO – Bom; Tua alma, tua palma! Estou com a minha consciência tranquila. Mas vê lá: se algum dia precisares de mim, procura-me.

BENVINDA – *Merci!* (*Vai-se afastando.*) [...]

FIGUEIREDO (Só.) – No fundo, estou satisfeito, porque decididamente não havia meio de fazer dela alguma coisa... [...]. (*Afasta-se.*) (p. 397-8).

Essa cena se passa no dia seguinte ao baile de Lola e mostra Benvinda se dirigindo ao Belódromo, local de corridas de bicicletas e um dos espaços privilegiados de diversão do *high life*. O objetivo era buscar por uma clientela que não iria até a sua residência, na Rua da Relação. Logo que a mulata chega a seu destino, esbarra com Figueiredo, de quem buscava se afastar.

Nesse trecho acima transcrito fica nítido que o afrancesamento de Benvinda fora descabido. Ela não usa mais seu *face-en-main* e continua não pronunciando corretamente *merci*. Diante disso, como mostra a cena, é a própria ex-mucama quem decide abandonar a missão de tornar-se uma *cocote* como as estrangeiras. Ela toma consciência da impossibilidade de ser o que não é, mas não encara isso como algo negativo, pelo contrário. Percebe que o mimetismo será sempre desajeitado e, conseqüentemente, ridículo. Confiante de que alguém se interessará por ela mesmo assim, Benvinda decide seguir seu próprio caminho, falando “cumo se fala na roça”.

Presente em toda a peça e em destaque nesse momento, uma característica marcante de Benvinda é seu linguajar, marcado pelo modo incorreto, em termos gramaticais, dela se expressar. Além de evidente em função do contraste que estabelece com a forma de outros personagens se exprimirem, em vários momentos isso é efetivamente destacado, especialmente através da figura de Figueiredo.

Mais do que um recurso cômico, essa era uma forma de Arthur Azevedo caracterizar, em termos raciais e sociais, essa personagem. Isso porque, assim como todos os personagens marcados pela cor, a mulata comete desvios linguísticos. Sua “fala discrepante” (ARAÚJO, 1988), no entanto, não é igual ao dos personagens classificados como “preta”, “preto”, “negro” ou “negra” e, sim, a de personagens como Dona Fortunata e Seu Eusébio, que não possuem a marca da cor, mas são pouco instruídos. Em outras palavras, o modo de falar de Benvinda lhe conferia um lugar social bem definido: forçosamente abaixo

da elite culta, mas acima dos pretos (ALKMIM, 2008). E essa situação intermediária se reforça no fim do espetáculo.

Não encontrando nenhum homem que a satisfizesse no Belódromo, todos muito “enjoados” e “com cara de padre”, a mulata desiste da vida como cortesã: “Não gosto de ninguém... O que eu tenho a fazê de mió é vortá para casa e pedi perdão a sinhá véia” (p. 404). E é o que a mulata faz, na última cena no terceiro ato:

BENVINDA - Tô muito arrependida! Não valeu a pena!

FORTUNATA - Rua, sua desavergonhada!

EUSÉBIO - Tenha pena da mulata.

FORTUNATA - Rua!

QUINOTA - Mamãe, lembre-se de que eu mamei o mesmo leite que ela.

FORTUNATA - Este diabo não tem *descurpa*! Rua!

GOUVEIA - Não seja má, Dona Fortunata. Ela também apanhou o micróbio da pândega.

FORTUNATA - Pois bem, mas se não se *comportá dereto*...
(*Benvinda vai para junto de Juquinha.*)

EUSÉBIO (*Baixo à Fortunata.*) - Ela há de *casá* com Seu Borge...
Eu dou o dote...

FORTUNATA - Mas Seu Borge...

EUSÉBIO - Quem não sabe é como quem não vê. (*Alto.*) A vida da *capitá* não se fez para nós... E que tem isso?... É na roça, é no campo, é no sertão, é na lavoura que está a vida e o progresso da nossa querida pátria. (p. 417-8).

Arrependida da fuga, Benvinda decide retornar para a família de Seu Eusébio. Já que sua ascensão social se mantinha limitada, não valia a pena o risco de viver sobre si. Acolhida de imediato por seu ex-patrão, que também havia cometido muitos erros e precisado do perdão de sua esposa, a mulata é aceita com a condição de “se comportá dereto” e se casar com Seu Borge, numa espécie de remissão dos seus pecados.

Desse modo, a mulata, nessa peça, foge dos padrões em nome de sua liberdade e, posteriormente, abandona Figueiredo por

apostar que encontraria alguém que gostasse dela do jeito que é. No final da peça, contudo, volta para situação de dependência em relação à família de Seu Eusébio. Tratava-se, afinal, de uma conclusão moralista e racalista para o espetáculo?

EPÍLOGO

Segundo os jornais da época, *A Capital Federal* foi um sucesso de bilheteria e de crítica. Especialmente, a personagem Benvinda parece ter agradado tanto à “alta linha do espírito carioca” como à “massa anônima”, composta em grande parte por uma população mestiça (BILAC, 1897). Como explicar tamanho sucesso diante de um público tão heterogêneo?

Como foi exposto ao longo deste trabalho, Benvinda, mesmo possuindo a marca da cor, faz parte do núcleo central do enredo: algo raro naquele momento. Ela é trabalhadora livre que vive sob tutela patriarcal, mas não aceita essa situação: foge em busca de autonomia. No final, volta a ser mucama: isso em um momento em que a fronteira entre escravidão e liberdade era um tanto tênue. É mulher, mas se impõe, representando a busca pela emancipação do sexo frágil. É sensual, “atrai os homens aos cardumes” pelo seu gingado. Acalorava, assim, os debates sobre moralidade feminina. Não é “preta” nem “branca” porque é mulata, reforçando uma hierarquia social da cor. Em outras palavras, ela personificava questões polêmicas daquele momento sem, contudo, impor um veredito sobre elas. Nesse sentido, ela suscitava diversos tipos de risos: tanto os subversivos quanto os conservadores (MINOIS, 2003, p.20).

A polissemia de Benvinda, no entanto, não justifica o sucesso de *A Capital Federal* e dessa personagem. Explica também em parte porque a mulata se consagrou como símbolo de uma brasilidade a partir da década de 1930. Ao representar tensões sociais sem resolvê-las, ao permitir múltiplas interpretações e identificações, a mulata, como ícone, corporificava disputas a respeito de questões relativas à raça, classe e gênero.

Nesse sentido, as peças de finais do século XIX não apenas re-fletiram esse processo de construção simbólica, mas fizeram parte dele, ajudando a dar um rosto para o Brasil que se reconstituía. Isso porque, enquanto ficção, eram capazes de manter unidas “dentro de um único espaço uma variedade de linguagens, de níveis de focos, de pontos de vista que seriam contraditórios noutras espécies de discurso” (ISER, 1996, p.20). Por serem representações, partem de suas próprias estratégias de incorporação e recriação da não-ficção, mas que de qualquer forma possui uma dimensão de atuação (ou até mesmo transformação) da não-ficção (LACAPRA, 1987, p.4).

Por toda essa potência, o teatro – e a ficção, de maneira geral – se mostra como um importante aliado das análises históricas. Em primeiro lugar porque possui sua própria forma de produção de conhecimento que, a cada momento, como os relâmpagos de Walter Benjamin (1994, p. 224), ilumina de forma distinta o passado. Depois, porque também incita uma abordagem não tradicional da escrita da história. Uma abordagem que não disseque totalmente a ficção, valorizando as riquezas próprias desse tipo de criação e, justamente por isso, possuindo uma dimensão de atuação – ou até mesmo transformação.

Levando tudo isso em consideração, os próximos passos dessa pesquisa buscarão investir nessa reflexão sobre a relação entre ficção e história sem perder de vista a prática documental e a investigação social. Mais especificamente, pretendo examinar as *cocotes* nas peças de Artur Azevedo para analisar em que sentido sua presença em palcos fluminenses ajudou a transformar as sensibilidades acerca da sexualidade feminina. A ideia, no entanto, é propor e experimentar uma forma de escrita que se aproprie dos instrumentos narrativos fornecidos pelos objetos ficcionais que serão examinados. A aposta é de que esse seja um caminho possível para que a produção historiográfica seja mais propositiva – ou, na concepção Nietzscheana (1983), útil à vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Martha. Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos: conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920). *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, p. 143-173, 2004.
- ABREU, Martha. *Meninas perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- ALKMIM, Tânia. Falas e cores: um estudo sobre o português de negros e escravos no Brasil do século XIX. In: LIMA, Ivana Stolze; CARMO, Laura do. *Uma história social da língua nacional*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008. pp. 247-264.
- ARAÚJO, Antônio Martins de. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso: uma introdução aos processos linguísticos de comicidade no teatro e na sátira de Arthur Azevedo*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988.
- AZEVEDO, Arthur. A Capital Federal. In: ARAÚJO, A (Org.). *Teatro de Artur Azevedo*. v.4. Rio de Janeiro: Inacen, 1995, p. 313-418.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – I. Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BILAC, Olavo. *A Bruxa*, Rio de Janeiro, 12 fev. 1897.
- BOUCINHAS, André. *Ascensão social no romance brasileiro do segundo reinado*. 2016. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande Sul, Porto Alegre, 2016.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- LACAPRA, Dominick. *History, politics and the novel*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1987.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.
- NIETZSCHE, F. Da Utilidade e Desvantagem da História para a Vida. In: _____. *Obras Incompletas*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 58 - 70.

A CENA INVADE A TELA: BREVE PANORAMA SOBRE A RELAÇÃO ENTRE TEATRO E TELEVISÃO NOS ANOS 1970

LETÍCIA GOMES DO NASCIMENTO

INTRODUÇÃO

Desde as primeiras décadas do século XX, o teatro estabeleceu relações profundas com os jornais. Os periódicos sempre foram o principal veículo de divulgação da arte teatral, mas, ao longo do tempo, dois outros componentes atravessaram esse enlace: o rádio e a televisão. Em termos brasileiros, o primeiro se consolidou nos anos 1940 e sua proeminência permaneceu até o final do decênio seguinte; o segundo aportou em 1950, porém ganhou notoriedade somente entre as décadas de 1960 e 1970. Isso não se traduziu como exclusão de um ou outro elemento, mas revelou uma sobreposição de canais, resguardando as particularidades de cada um deles, entre o teatro e o público.

Por outro lado, eles também estiveram associados a momentos políticos tensos e importantes da história do país, consagrando-se com as ondas modernizadoras que inundaram, principalmente, o eixo

Rio de Janeiro-São Paulo. Nesse sentido, a vertigem do “milagre econômico” alavancou o consumo de massa e a ascensão da classe média, transformando a televisão em um dos símbolos desse processo, sobretudo, no início dos anos 1970. Paradoxalmente, nem todo o setor cultural compartilhou a mesma sensação de crescimento: no âmbito teatral, isso significou uma maior projeção da ida de dramaturgos, diretores, atores, entre outros profissionais de teatro para as atrações televisivas.

TELETEATRO

Antes mesmo de chegar às terras brasileiras, em 1949, a relação entre o teatro e a televisão já ocupava espaço no debate do campo teatral. Em seu texto “A televisão e o teatro”, publicado na revista *Dionysos*, Braga Filho fez um apontamento sobre as experiências teatrais promovidas pela BBC de Londres. Um dos pontos altos da argumentação do crítico foi afirmar que a televisão oferecia ao trabalho de atores, diretores e técnicos algo que o palco não proporcionava: a possibilidade de corrigir os detalhes que a imediatez da representação cênica não permitia.

Um dos elos mais marcantes entre o teatro e a televisão foram as *telepeças*. O teleteatro, assim, foi um gênero importado dos Estados Unidos, junto à tecnologia dos equipamentos televisivos, na década de 1950, para o Brasil. Esse formato de atração ancorou-se no *live drama*, – drama ao vivo, em português – mediante a transmissão direta da produção:

[...] o conceito de teleteatro nasceu, portanto, nos primórdios da televisão para designar não um mero “teatro filmado”, mas aquilo que a televisão e teatro têm em comum: a possibilidade de construir uma ficção em tempo presente, com os atores atuando ao vivo (FARIA, 2003, p. 1).

Em suas origens, o teleteatro incorporou muito da prática radiofônica, sobretudo dos anos 1940 com as radionovelas, baseadas no melodrama, gênero bastante reproduzido também na América Latina, em países como o México, Cuba e Argentina. Os efeitos de sonoplastia foram uma das características mais evidentes dessa “herança” do rádio no teleteatro.

O formato inicial das *telepeças* seguia o modelo de esquete e, somente mais tarde, os textos dramatúrgicos ganharam lugar na programação televisual. A estruturação da grade televisiva foi gradualmente se acomodando às necessidades dos horários de transmissão vagos. Por isso, as surpresas técnicas eram muito comuns nas produções. Nesse embalo, outro aspecto bastante interessante foi a possibilidade de experimentação no trabalho do ator.

Assim, a novidade da televisão impôs a urgência de se adaptar ao espaço de atuação em frente às câmeras, exigindo uma nova forma de experimentação artística e de trabalho corporal.

POR UMA TELEDRAMATURGIA BRASILEIRA

A teledramaturgia no Brasil teve seu início logo no princípio da década de 1950, com a inauguração da TV Tupi, em 1951. Na época, como não existia ainda a tecnologia do videoteipe, as histórias eram divididas em duas ou três partes, sem uma continuidade diária, que se torna corrente apenas nos anos 1960, quando a televisão se tornou representante da cultura de massas no país.

A mudança de papel da televisão foi significativa, pois, os anos 1960 foram marcados pela tentativa de uma construção identitária nacional e política brasileira. Esse foi o momento em que vários setores artísticos se debruçaram sobre essa problemática, sendo responsáveis por uma virada cultural no cenário da época. Assim, a intensa busca pelo “nacional” e pelo “popular”, também atravessou o fenômeno televisivo, em uma tentativa de nacionalização da teledramaturgia exibida no Brasil, abrindo espaço para autores como Dias Gomes, Plínio Marcos, Vianninha, entre outros.

Enquanto estruturação teórica, política e conceitual, o “nacional-popular” encontrou no seio da intelectualidade as bases para sua consolidação nos anos 1960, por meio da abertura do debate à concepção de *classe*, modificando o entendimento sobre o que era a cultura brasileira nos mais variados espectros – popular, nacional, de massa, entre outros. Seguindo essa linha de pensamento, nos anos 1950, 60 e 70, houve um movimento de artistas e intelectuais com a perspectiva de consolidação de um mercado cultural nacional. Na proposta formulada pelo sociólogo Marcelo Ridenti (2010, p. 64), isso significou a busca de, pelo menos, duas gerações pela manutenção de um campo artístico nacional, em oposição a um modelo totalmente europeizado.

A segunda metade da década de 1960 foi um período em que a esquerda conseguiu estabelecer uma hegemonia cultural no país. Isso significou uma efervescência nas artes delineada por grupos intelectualizados da sociedade brasileira, à época, compostos por artistas, estudantes, jornalistas, sociólogos, economistas, alguns representantes religiosos, entre outros. Entretanto, o golpe de 1964 submeteu a um nível de isolamento os movimentos culturais em relação aos demais grupos sociais, apesar de não ter sido capaz de interromper a circulação das ideias de cunho esquerdista, gestando, paradoxalmente, um conjunto criativo e, de diversas formas, combativo (SCHWARZ, 2001, p. 7-10).

O cenário político extremamente autoritário instaurado com a promulgação do Ato Institucional n. 5, o AI-5, trouxe aos dramaturgos de base política marxista uma grande sensação de mal-estar pela derrota. A censura deixou um sabor amargo. Se nos anos anteriores o compromisso com a cultura “popular” foi o cerne das propostas artísticas encabeçadas por eles, o processo de modernização conservadora que se desenvolveu no país no período do “milagre econômico” consolidou um projeto de sociedade muito divergente do que foi pretendido – conforme aponta Cardenuto:

Dos destroços de uma dramaturgia com traços românticos e que apostara na crítica ao capitalismo a partir de um povo ide-

alizado em herói, em vanguarda combatente de nosso subdesenvolvimento, saíram vencidos, no campo ideológico, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal, Paulo Pontes, João das Neves e outros. A seu modo, cada um articulava-se para responder a duas inquietações centrais de vidas no período: de um lado, os palcos cada vez mais esvaziados de uma concepção marxista de arte; de outro, os meios de comunicação de massa, especialmente para televisão, preenchendo a ausência de um popular símbolo de luta política por outro mais palatável para o desenvolvimento de uma indústria cultural. Mesmo diante desse cenário de colapso da dramaturgia em afinidade à perspectiva comunista, em que foram recorrentes censuras às encenações de peças da esquerda, os autores citados procuraram, no decorrer da primeira metade dos anos 70, rearticular uma proximidade da escrita ficcional com o popular politizado (CARDENUTO, 2012, p. 311).

A noção de “popular politizado” não rompeu com a de “nacional-popular”: a questão passou a ser o meio de divulgação para enfrentar a crise vivida pelo teatro. Nesse sentido, houve, sim, uma espécie de assimilação contraditória entre os artistas marxistas e o símbolo mais emblemático da modernização do país, a televisão. Mas não se pode desconsiderar os fatores que fomentaram essa relação: a segurança financeira em um contexto de crise econômica nos palcos e a possibilidade de refúgio político para seguir adiante em termos políticos.

Certamente, a ida para a televisão foi apenas um dos caminhos a serem trilhados. Do outro lado da corda, o exílio ou a aderência aos novos movimentos sociais¹ da época se tornou uma condição para vários outros artistas brasileiros (RIDENTI, 2000, p. 297). Desse modo, a década de 1970 foi marcada pelas diversas tentativas de esquivar-se da censura instaurada pela ditadura vigente no Brasil. Por isso, cabe dizer que as escolhas foram realizadas mediante as possibilidades que estavam ao alcance de cada artista.

¹ Estes movimentos sociais na década de 1970 se referem, sobretudo, às atividades de sindicatos ou em comunidades de bairro que tiveram associados aos setores de esquerda da Igreja Católica.

VIANNINHA, ENTRE A TELEVISÃO E O TEATRO

Oduvaldo Vianna Filho, mais conhecido como Vianninha, nasceu dia 4 de junho de 1936, em São Paulo. Herdou de seus pais, o comediógrafo Oduvaldo Vianna e a rádio novelista Deocélia Vianna, o gosto pela arte, especialmente o teatro, e pela política. A militância já o acompanhava desde pequeno e, mais tarde, seguiu os passos dos progenitores e se filiou ao Partido Comunista Brasileiro, o PCB. A sua inserção no mundo do teatro ocorreu na adolescência, em 1955, quando ingressou no Teatro Paulista dos Estudantes.

Vianna Filho foi um dos dramaturgos mais importantes da cena brasileira engajada dos anos 1960, por meio de sua participação em grupos, tais quais o Teatro Arena, o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), o Opinião e o Teatro do Autor Brasileiro.

Em paralelo aos palcos, no início da década de 1960, Vianninha escreveu telepeças, a exemplo de “Cia Teatral Amafeu de Brusso”. Encenada pela TV Excelsior, em 1961, tratava-se de uma comédia em três atos, cujo cerne se desenrolava em torno da falta de subsídio estatal para as companhias independentes de teatro, surgida como forma de crítica à falta de coletividade na cena teatral, em que os êxitos comercial e individual eram priorizados (GUIMARÃES, 1984, p. 95).

Entretanto, foi somente em 1968 que o dramaturgo passou a escrever regularmente para televisão, a princípio no programa Bibi Ferreira na extinta TV Tupi, em parceria com Paulo Pontes. Na TV Globo, sua atuação como teledramaturgo começou em 1972, quando manteve a parceria com Pontes, e elaborou inúmeras adaptações de clássicos como “Medeia”, de Eurípides; “A dama das camélias”, de Alexandre Dumas Filho; “Mirandolina”, de Goldoni; “Noites brancas”, de Dostoievski; “Ratos e homens”, de John Steinbeck, entre outros. Também produziu textos de sua autoria, como por exemplo a série “A grande família” (1973), “Enquanto a cegonha não vem” (1974), “As aventuras de uma garrafa de champanhe” (s/d) e o programa piloto de “Turma, minha doce turma” (1974). Esse último foi

escrito no mesmo contexto de “Rasga coração”, com Vianninha fisicamente debilitado devido ao câncer no pulmão, e seria o episódio de estreia de uma nova série;² enquanto os dois primeiros fizeram parte dos “Casos especiais”, televisionados pela Rede Globo, na década de 1970, incluindo as adaptações e telepeças do autor (PELEGRINI, 2001, p. 133).

Durante uma entrevista,³ Vianninha afirmou que a atração “Casos especiais” abriu “um novo campo de estudo, mais largo e mais rico” (Cf. PEIXOTO, 1983, p. 155). Isso porque, na sua visão, o programa foi o responsável em tratar outros aspectos da experiência humana que a televisão não abordava. O dramaturgo não expôs, exatamente, quais dimensões seriam essas, mas afirmou que, em termos estruturais, os episódios foram feitos “com as externas e o *tape*” e “o Especial é uma busca de linguagem nova, mistura de teatro e de cinema, e específica para a televisão” (*Ibid.*, p. 155).

A busca por uma “linguagem nova” sempre foi de suma importância para Vianninha.⁴ No teatro e na televisão, essa foi uma preocupação que o acompanhou na confecção de seus trabalhos. A diferença entre as duas atividades partiu da linguagem. Além de uma estruturação mais simples, para ele, a linguagem utilizada pela televisão se aproximava da linguagem falada – mais do que a utilizada pelo teatro, porque a força poética do texto muita das vezes tomava conta do palco, dando um tom mais intenso para a cena.

² Devido à morte de Vianninha, o programa não aconteceu e o texto de “Turma, minha doce turma” acabou convertido em um dos episódios de “Casos especiais”.

³ Entrevista concedida por Vianninha à jornalista Marisa Raja Gabaglia, para o jornal *O Globo*, em 22 de março de 1973, com o título “No teatro eu pesquiso, na televisão eu reafirmo. Com os dois me gratifico. Centro da discussão: a questão da televisão”. Essa entrevista foi publicada no livro de Fernando Peixoto, cuja referência completa pode ser conferida na última seção deste trabalho.

⁴ Desde a experiência do CPC da UNE, Vianninha comentava sobre a busca por uma nova linguagem. Um exemplo disso consta no texto “Teatro de rua” (1962/1964), onde ele se referiu, especificamente, ao uso do mecanismo revisteiro como uma forma popular de teatro. Nota-se que esta noção não se perdeu, pois no prefácio de “Rasga coração” (1974), sua última peça teatral, o autor explicitou a utilização de uma nova linguagem teatral através da colagem – método que o autor já havia utilizado, em 1965/1966, na peça “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”, escrita em parceria com Ferreira Gullar, um de seus companheiros no Grupo Opinião.

Um outro elemento diferenciador entre TV e teatro, para Vianna Filho, era a produção de imagem,⁵ porque, na televisão, em sua perspectiva, esse mecanismo permitia criar a atmosfera necessária na sequência dramática. Assim, o peso da palavra no teatro cedia espaço à composição de locais na televisão. Por isso, Vianninha considerava que o principal em uma criação televisiva seria a locação, pois

[...] na TV a imagem é a carroceria, o suporte. [...] Por exemplo, quando eu adaptei “Mirandolina”, a minha preocupação era bolar dois ou três cenários para cada página de texto, para que o choque fosse rico e estimulante. Não me preocupei tanto com a beleza da imagem local. O importante é que a imagem seja correta em termos de localização, ou seja, a adequação do texto ao cenário (*Ibid.*, p. 155).

Vianninha continuou o seu raciocínio afinando ainda mais a exemplificação, afirmando que

[...] em “Ratos e homens”, precisei de um clima de solidão. Então coloquei as pessoas se cruzando numa estrada, fechadas sobre si mesmas. “Em Noites Brancas”, a solidão de Cuoco foi dada pelo quarto dele, o bar onde ele toma chope sozinho, o bonde, tudo que visualmente sugerisse solidão (*Ibid.*, p. 155)

Ademais, em sua ida para a televisão, a ideia de “horizontalização da cultura” o acompanhou. Essa foi uma noção desenvolvida em seu trabalho no CPC da UNE. A criação do organismo pretendeu um espaço em que fosse possível uma alternativa palpável de massificação da cultura popular, pois não bastava produzi-la, era fundamental difundi-la. O CPC da UNE foi tido como um ensejo à instrumentalização das massas e à popularização da arte. Esta noção, apesar de não possuir mais o tom panfletário das atividades cepecistas, não se per-

⁵ Na mesma entrevista que está sendo trabalhada neste texto, Vianninha colocou a imagem como o elemento mais próximo entre a televisão e o cinema, entretanto, o dramaturgo não aprofundou sobre a questão.

deu para o autor ao longo de sua trajetória e adquiriu um novo sentido, ao se tomar a televisão como um meio de difusão em larga escala.

É interessante pensar que a permanência de um projeto cultural pode ser identificada. Os meios se alteram devido ao arrocho político, mas a preocupação de produzir uma arte politizada e capaz de colocar em xeque as contradições da vida brasileira ainda persistiu na trajetória de Vianninha. Decerto, não se pode desconsiderar toda a complexidade e os impactos dos acontecimentos do período – sejam eles em macro ou microescala –, mas, enquanto hipótese, a afirmação pode levar a desdobramentos bastante proveitosos e, até então, pouco explorados. É por isso que o jogo entre o recuo e o avanço temporal, entre a experiência do CPC da UNE e a da televisão, parece tão plausível para analisar o trabalho desse dramaturgo. Logo,

[...] a apreensão do percurso criador de Vianninha no circuito televisual demandará a captação de sua contribuição no tocante à chamada construção da linguagem televisiva e o acompanhamento da materialidade das produções circunscritas aos núcleos de criação emergentes no período de expansão da TV Brasileira, às técnicas e gêneros então experimentados (PELEGRINI, 2001, p. 129).

Para Vianna Filho, a televisão foi um veículo de comunicação capaz de ampliar a extensão de sua produção. Como já mencionado, o recrudescimento da censura no teatro foi um dos principais fatores para que diversos artistas se consolidassem no âmbito cultural televisivo.⁶ Sempre muito engajado com a sua função de artista no mundo, a ideia de Vianna Filho foi a de ocupar as brechas deixadas pelo sistema.

Contudo, o dramaturgo, assim como alguns de seus companheiros, não saiu ileso desse processo entre o palco e a tela. Grande

⁶ Vale dizer que a função da televisão no período trabalhado por este texto era diferente da de hoje. Havia uma percepção de um setor cultural na TV, a partir de horários destinados à exibição de teleteatro e ópera, por exemplo. Certamente, modificações ocorreram com a exibição de novos tipos de atrações e o surgimento das novelas, mas o processo de extinção, ou alteração, dos formatos exibidos foi paulatino.

parte da esquerda na época teceu duras críticas sobre o contato desses artistas com a televisão – fosse pela suposta baixa qualidade que o trabalho teria ou mesmo como uma forma de se vender aos ditames capitalistas, deixando de lado a postura combativa. Sob essa perspectiva, e em consonância com a historiadora Sandra Pelegrini, a particularidade da produção do autor reside em ser

[...] rapidamente adequada às exigências técnicas do sistema de comunicação de massa, chegando a contribuir efetivamente para a edificação de um conceito de dramaturgia brasileira de televisão, mas disposta a não escamotear sua intensa inquietude transformadora, inclinando-se ao desnudamento da cultural nacional e distanciando-se do pseudo-*hollywoodismo* pretendido pela Rede Globo, na década de 1970 (PELEGRINI, 2001, p. 146).

Vianninha não tirou telepeças da cartola: ele tinha um projeto cultural, sem dúvidas. É um equívoco pensar que ele desconhecia as implicações de seu trabalho na televisão. Pelo contrário, a urgência que o dramaturgo sentiu em colocar em pauta as suas questões estéticas e culturais⁷ foi canalizada através da TV, não somente pela agressividade política daquele momento, mas também pelos seus próprios impasses enquanto autor e homem de teatro.

CONCLUSÃO

Este texto teve por intenção organizar, preliminarmente, algumas questões em torno da relação estabelecida entre teatro e televisão no Brasil, sobretudo, no início dos anos 1970. Afinal, a tentativa de nacionalização dos programas televisivos se mostrou intensa nesse período. Entretanto, a busca por uma expressão do nacional através

⁷ Além dos pontos discutidos neste texto, pode-se destacar alguns outros debates importantes para Vianna Filho, como o lugar do autor nacional de teatro; a falta de investimento estatal no teatro brasileiro e, com isso, um desequilíbrio entre artistas e público e outros. Na percepção do dramaturgo, a televisão, em comparação ao teatro, oferecia um espaço maior para os autores nacionais. Mas esse assunto, a questão da autoria para Vianninha, é uma temática mais densa e merece ser tratada com calma em um outro texto.

dos meios culturais não foi novidade em solo brasileiro. Como o teatro e o rádio, em décadas anteriores, a televisão se constituiu como mais uma possibilidade de representação da realidade nacional. Certamente, essa noção ganhou diversos tons, de acordo com a proposta estética e, por vezes, política de cada artista.

Aqui, o trabalho teledramatúrgico de Vianninha – dentre os vários expoentes significativos da cultura teatral e televisiva do país que poderiam ter sido escolhidos – serviu como fio condutor para se pensar o fortalecimento de um mercado cultural brasileiro, pautado na ideia de “massificação”. Claro que cada um desses conceitos renderia uma explanação e tanto, mas, vale lembrar o objetivo panorâmico deste texto, como delineamento de um cenário em meio a tantos outros possíveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRAGA FILHO. A Televisão e o Teatro, *Dionysos*, n. 1, Outubro de 1949.
- CARDENUTO, Reinaldo. Dramaturgia de avaliação: o teatro político dos anos 1970. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 26, n. 76, 2012. p. 311-332.
- FARIA, Maria Cristina B. de. Teatro e televisão. *In: XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação*, 2003, Minas Gerais. *Anais...* Belo Horizonte: INTERCOM, 2003. p.1-18.
- GUIMARÃES, Carmelinda. *Um ato de resistência: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: MG Editores Associados LTDA, 1984.
- PELEGRINI, Sandra C. A. Televisão, política e história: dimensões da problemática social na teledramaturgia de Vianinha. *Revista de História Regional*. Ponta Grossa, v. 6, n. 2, 2001. p. 127-148.
- RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- PEIXOTO, Fernando (Org.) *Vianinha – teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CRÍTICA E EMANCIPAÇÃO NO TEATRO BRASILEIRO: O *MATERIAL FATZER* DE BERTOLT BRECHT PELO COLETIVO DE TEATRO ALFENIM

LUDMILA PATRIOTA GUEDES

INTRODUÇÃO

Este texto parte da minha pesquisa de tese de doutoramento, que vem sendo realizada no Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba. Pelo fato de a pesquisa se encontrar em estágio inicial, serão abordadas aqui apenas questões e reflexões preliminares. Esclareço que o trabalho visa identificar as persistências da crítica e do ideal de emancipação no teatro brasileiro contemporâneo, mediante o estudo de *Desertores* (2019), experimento do Coletivo de Teatro Alfenim, de João Pessoa-PB, baseado no *Material Fatzter* de Bertolt Brecht. Considerado um dos materiais mais complexos e avançados em termos técnicos,¹ o *Material Fatzter* constitui-se de um conjunto de fragmentos, escritos entre 1927 e 1931, que dariam corpo à peça (que resultou inacabada) “O declínio do egoísta Johann Fatzter” (2002b).

No *Material Fatzter*, Brecht tornou constitutiva da obra a falência do processo revolucionário à época e colocou em perspectiva a

¹ Brecht, em seus diários, cita o *Fatzter* como sendo uma obra do “mais alto padrão técnico” (BRECHT, 2002a, p. 27).

forma da peça didática e épica, em razão do entravamento histórico do material com que se confrontara – a emergência do fascismo e a crise da revolução. A pesquisa busca, portanto, explorar os processos de persistência e atualização da estética brechtiana, que incluem o conjunto de técnicas teatrais e apontamentos teóricos de Brecht, enquanto crítica no teatro brasileiro atual, balizada pelo estudo do *Material Fatzter* e por reflexões eminentemente teóricas e estéticas acerca da crítica e da emancipação no contemporâneo. Interessa à pesquisa, particularmente, explorar o modo como o Coletivo de Teatro Alfenim incorpora essas questões em seu teatro e processo criativo: o caráter crítico e emancipatório da estética brechtiana, no interior dos impasses contemporâneos de ordem estética e política.

Na pesquisa, as perspectivas teóricas² sobre as relações entre estética e política, a arte e a permanência da crítica e sobre o método dialético na tradição da teoria crítica, social e da arte, fundamentarão a discussão sobre a dimensão político-emancipatória na obra de Brecht e sobre os elementos que indicam sua continuidade no teatro contemporâneo. Esta reflexão se dará, também, à luz de discussões sobre a influência da estética épico-dialética de Brecht no teatro brasileiro, incluindo as principais adaptações de Brecht, especialmente as do *Fatzter*, realizadas no país.³

² Cito, parcialmente, algumas referências importantes para circunscrever e embasar o objeto e o problema da pesquisa: Bertolt Brecht (2002a; 2005; 2002b; 1967), Walter Benjamin (1994a; 1994b; 1994c; 1998; 2017), Theodor Adorno (2007; 2012), Fredric Jameson (1999; 1985; 2002; 2007), Jacques Rancière (2011a; 2012; 2011b), Jean-Pierre Sarrazac (2012), Hans-Thies Lehmann (2009), Ingrid Koudela (2012), José Pasta (2010), Roberto Schwarz (1999), Iná Camargo Costa (1996; 1998), Anatol Rosenfeld (1985), Pedro Mantovani (2011; 2018), Judith Wilke (1999), Francimara Teixeira (2013).

³ O processo de montagem de *Desertores* contou com o compartilhamento das experiências de dois processos de montagem do *Fatzter* realizadas no Brasil, no seminário “Uma anatomia da perversão: o elemento associativo na obra de Bertolt Brecht”, realizado em fevereiro de 2016 na sede do grupo. Na mesa “Estratégias de abordagem do *Material Fatzter*: relato de duas experiências”, Fran Teixeira, diretora do Teatro Máquina, de Fortaleza, relatou sobre o processo de criação da montagem de “Máquina Fatzter – Diga que você está de acordo”; José Fernando de Azevedo, diretor do grupo Teatro de Narradores, de São Paulo, compartilhou o processo de “Fatzter, estudo cênico” com os alunos da Escola de Arte Dramática de São Paulo. A tese de Maria Ceccato (2020) aborda, além do experimento *Desertores*, outras duas montagens brasileiras baseadas no *Material*: o *Material Fatzter* (2011), do Teatro Vila Velha, da Bahia, e *O que está aqui é o que sobrou* (2012), do Coletivo Bruto, de São Paulo.

ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE O *MATERIAL FATZER*

A reflexão sobre as possibilidades e caminhos da atualidade das questões brechtianas que a pesquisa propõe implica na investigação sobre como a estética de Brecht e o conjunto de técnicas, teoria e sentido de emancipação se configura no *Material Fatzer*, especialmente no experimento dialético proposto entre o indivíduo e a coletividade, expresso nos tipos de indivíduo – sobretudo o associal e o egoísta – e sua relação com o processo revolucionário.

Neste sentido, interessa investigar a composição formal e temática de caráter dialético, que busca uma relação radical entre forma e história, expressa no escrutínio que Brecht opera (a partir de apontamentos teóricos e da estética que dá corpo ao conjunto de fragmentos) em torno da refuncionalização do equipamento teatral como possibilidade ao entrave do processo revolucionário (BENJAMIN, 1994b, 1994c; GATTI, 2013; MANTONANI, 2011, 2018). A imersão neste debate é fundamental ao estudo do modo como o Coletivo Alfenim, em *Desertores*, atualiza essa perspectiva em seu experimento, e em sua estética teatral, levando em conta as questões contemporâneas que o atravessam.

O conjunto de fragmentos (cenas, diálogos, monólogos, poemas, coros e apontamentos teóricos), esboçados e escritos por Brecht entre 1927 e 1931, no contexto da República de Weimar, foi reunido em um documento que ficou conhecido como *Material Fatzer* (*Fatzer-Material*). No Documento Fatzer, dividido em cinco fases de trabalho, estão dispostos cenas, diálogos, poemas e coros; no Comentário Fatzer (*Fatzerkommentar*), encontram-se reflexões e apontamentos teóricos.

A tradução para o português destes fragmentos, ainda não publicada, foi resultado da dissertação de mestrado em Filosofia, na Universidade de São Paulo, realizada por Pedro Mantovani. A base desta tradução foi a organização realizada em 1997 por Reiner Steinweg, publicada na edição crítica das obras completas de Brecht em alemão. A pesquisa estética e cênica realizada pelo Coletivo Alfenim para o experimento *Desertores* se baseou nesta tradução e contou com a

presença do tradutor (junto com Sérgio de Carvalho, diretor da Companhia do Latão, de São Paulo-SP) no início do processo de estudos. Há ainda uma edição em português, publicada pela Cosac & Naify, que reproduz a ordem que o dramaturgo Heiner Müller deu aos fragmentos originais de Brecht, texto que também foi utilizado no processo de criação do experimento.

Em um dos fragmentos do *Material Fatzter*, Brecht esboça a fábula da peça que resultou inacabada. Na devastada Mülheim do Ruhr, na Alemanha, “na época despida de toda moral da Primeira Guerra Mundial”, quatro homens, durante um ataque com tanques diante de Verdun, sumiram da tripulação de um tanque e foram tidos como mortos. No início de 1918, surgem em situação de clandestinidade em Mülheim, onde um deles possuía um cômodo em um porão, no qual sua companheira o esperava. Vivendo neste cômodo, sob constante ameaça de serem presos e fuzilados como desertores, os cinco vivenciam as dificuldades para arranjar meios de subsistência em meio à guerra. Entre união e discórdia e “em meio a assassinato, perjúrio e depravação” decorre uma série de situações, mostrando os “vestígios sangrentos de uma espécie de nova moral”, até o completo declínio dos quatro. A única perspectiva que os unia consistia numa possível revolução coletiva, que poria fim à guerra sem sentido e perdoaria a deserção, e a esperança de tomar parte deste levante tão aguardado por eles (BRECHT *apud* MANTOVANI, 2011, p. 124).

Há, no centro das reflexões que Brecht propõe sobre a relação entre indivíduo e coletividade, a problemática da saída à sobredeterminação imposta pela guerra não pela via coletiva, mas individual. A busca pela “identidade num microorganismo social autodeterminado” (KOUDELA, 2012, p. 103) leva os desertores ao completo declínio.

O acordo e a problemática da relação entre o individual e o coletivo são temas recorrentes das peças didáticas de Brecht. No entanto, o *Fatzter* torna-se um testemunho do fracasso da tentativa de resolver o conflito entre o ego e o coletivo, juntamente aos impasses das contradições de ordem política, histórica e da forma teatral, que resultam na impossibilidade de narrar uma fábula, seja na forma de

peça didática ou de parábola épica (LEHMANN, 2009). As atitudes impulsivas e egoístas de Fatzer (dos quatro desertores, a personagem central), apesar de motivadas pelo senso de oportunidade e de vontade, são tomadas de um certo voluntarismo e desarticuladas da dimensão coletiva. O potencial da associalidade, demonstrado na recusa à subserviência imposta pela guerra, pode ser tanto impulso destrutivo quanto abrigo do gérmen revolucionário.

Essa relação dialética e contraditória entre o associal e a coletividade pautou as preocupações de Brecht nas primeiras fases de trabalho do *Fatzer*, no contexto da República de Weimar. A partir de 1933, durante o período de exílio e no contexto da ascensão contrarrevolucionária nazista, ele passa a reconsiderar essa problemática como sendo uma “ideologia contrarrevolucionária”, tomando como limite o fato de os detentores dos meios de produção serem o protótipo do tipo associal. É só posteriormente, na segunda metade da década de 1940 e início da de 1950, pouco antes de sua morte, no contexto do “travamento histórico do socialismo”, que Brecht passa a reconsiderar a potencialidade daquela relação, ressaltando que dependeria, acima de tudo, de um “momento histórico no qual a sociedade poderia realizar a conversão” da associalidade em ação revolucionária (MANTOVANI, 2011).

O domínio da parábola – de caráter analógico, imagético, histórico e remissivo à reflexão (SARRAZAC, 2012) – não se fecha em *Fatzer*, ao tempo em que a fábula se mantém em aberto, não completando o ciclo que vai da ação até a resolução. Tem-se, portanto, uma forma artística experimental, no sentido mesmo da abertura à experimentação de possibilidades de experiência, que assume, dentro dessa condição sobretudo posta pela matéria histórica, seu caráter fragmentário. Os fragmentos, além de corresponderem a esse princípio do escrutínio sobre a ação, precipitam-se como forma possível diante da complexidade e inapreensibilidade da matéria histórica, social e política (e as tensões e contradições do real que daí advêm) que se antepõe à forma artística.

A incorporação dessa irresolução, de ordem formal e histórica, alcança o polo da recepção. Espectadores são impedidos de tomar uma possível decisão com base nos acontecimentos, posto que além

de as próprias personagens estarem em desacordo no e sobre o acontecimento, não há porta-voz da narrativa nem sujeito da fábula (LEHMANN, 2009). Ao passo que os desertores, ante a espera e presos ao momento em suspenso necessário à ação, sucumbem ao habitar este “entretampo” (MANTOVANI, 2011), a experiência se mantém em aberto e passível de experimentação.

A retomada, pelo Coletivo de Teatro Alfenim, destas questões brechtianas ante as contradições e impasses histórico-formais atuais em chave dialética, reativa a discussão sobre a necessidade de reacender o vestígio crítico e prenhe de possíveis que a experimentação da relação entre a associalidade e a ação revolucionária, traduzindo a problemática posta entre o ego e o coletivo, propõe.

DESERTORES: DA PERSISTÊNCIA DA CRÍTICA NO TEATRO BRASILEIRO

O Coletivo Alfenim⁴ é um coletivo de teatro paraibano fundado em 2007, sediado em João Pessoa, que tem como marca criações autorais que dialogam com a realidade brasileira e a pesquisa teórica e dramatúrgica em torno do teatro épico-dialético de Brecht. O trabalho do grupo, pautado na ideia de “dramaturgia em processo”, caracteriza-se pelo fluxo entre texto e cena gerado na sala de ensaios, promovendo oficinas, seminários e debates abertos ao público em torno

⁴ O nome homenageia o alfenim, doce originário da rapadura. Do doce, retiram a artesanias de “extrair beleza da matéria crua” e se autoproclamam “alfenins: quanto mais dura a rapadura, mais firme e delicada a consistência, mais complexa a doçura”. “Geralmente o doce tem o formato do símbolo matemático que representa o infinito. Além da carga semântica que carrega, por tratar-se, ao mesmo tempo, de um símbolo da matemática e de um produto originário da cultura da cana, muito comum no litoral e no sertão paraibanos, a imagem sintetiza duas noções complementares que orientam nosso trabalho. A noção de incompletude, porque nos interessa o debate sobre a formação falhada do sujeito brasileiro; e a noção de infinitude porque, assim como a vida, o teatro nega-se a ter fim, embora possa e deva ter finalidade” (MARCIANO, 2009; COLETIVO DE TEATRO ALFENIM, 2014).

de cada nova montagem. Sua sede, a Casa Amarela, se propõe a ser um espaço de criação e formação.⁵

A escolha estética do Coletivo Alfenim, segundo o diretor Márcio Marciano, passa “pelo aprendizado cotidiano da autonomia”, de se reconhecer “no trabalho desalienante da razão crítica, na apropriação coletiva dos modos de produção de uma cena identificada com a exigente fruição estética que só pode vir da produção coletiva de sentidos comuns, ainda que contraditórios, inconclusivos e, por isso mesmo, plurais” (MARCIANO, 2009).

A trajetória do Coletivo está conectada à atmosfera da segunda metade da década de 1990 em São Paulo, contexto em que a Companhia do Latão – à época dirigida por Márcio Marciano, hoje diretor do Coletivo Alfenim, e Sérgio de Carvalho – encampa o projeto “Pesquisa em Teatro Dialético”, em julho de 1997, “na abertura de portas do Teatro de Arena de São Paulo” (CARVALHO, 2006).⁶ É, também, o período em que emerge o Movimento Arte Contra a Barbárie.⁷ A Companhia do Latão, grupo de teatro referência no tocante à pesquisa estética e cênica do teatro épico-dialético no Brasil, e o Coletivo Alfenim se assemelham em termos de método de trabalho, pesquisa dramatúrgica e estética.

Os espetáculos anteriores do Alfenim compõem o projeto “Figurações brasileiras”, que reflete sobre “processos históricos que determinam as contradições da sociabilidade brasileira”. A primeira etapa do projeto conta com os espetáculos *Quebra-quilos* (2008), *Milagre Brasileiro* (2010), *O Deus da fortuna* (2011) e *Brevidades* (2013). Segundo o grupo, identifica-se nos espetáculos, apesar de apresentarem diferenças formais, o procedimento dialético “na composição e desenvolvimento das narrativas” (COLETIVO DE TEATRO ALFENIM,

⁵ Texto baseado na apresentação do Coletivo de Teatro Alfenim em seu site. Disponível em: <https://coletivoalfenim.com.br/>. Acesso em: agosto de 2020.

⁶ Ocasão em que Roberto Schwarz ministra, após a leitura pública de *A Santa Joana dos Matadours* encenada pela Companhia do Latão, a conferência posteriormente publicada: “Altos e baixos da atualidade de Brecht” (1999).

⁷ A respeito do Movimento Arte contra a Barbárie, ver: *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2007.

2013). *Memórias de um cão* (2015) integra a segunda fase do Figurações, *Desertores* (2019) a terceira e última fase. O repertório do grupo conta ainda com o espetáculo *Helenas* (2018) e a intervenção urbana *Histórias de Sem Réis* (2011).

No projeto contemplado pelo edital Rumos Itaú Cultural 2017-2018, o Coletivo de Teatro Alfenim se propôs a um “estudo teórico-prático” voltado a este conjunto de fragmentos escritos por Brecht, reunidos no *Complexo Fatzer*. O experimento *Desertores*⁸ se constituiu da busca por uma dramaturgia autoral que incorporasse os temas e a forma deste conjunto de fragmentos. Sua pré-estreia e estreia ocorreram entre agosto e novembro de 2019, mas, considerando a ideia de dramaturgia em processo e, também, a própria condição fragmentária do *Fatzer*, o Coletivo frisa o caráter experimental e processual do espetáculo. *Desertores* leva a termo esta condição, sendo nomeado de experimento e de “Tentativa Fatzer nº 1”, e traz o centro das reflexões de Brecht sobre o indivíduo e a coletividade para o Brasil contemporâneo.

Na pesquisa teórica e cênica, o Coletivo Alfenim se debruçou não apenas sobre o exercício de adaptar a peça inacabada, mas também sobre a tentativa de incorporação das reflexões de Brecht, expressas neste conjunto de fragmentos, acerca dos impasses da matéria histórica que deram a feição fragmentária e inacabada ao *Fatzer*. A possibilidade da revolução, posta em questão em meio à crise do movimento revolucionário, o contexto de emergência do fascismo, as relações entre o indivíduo e o coletivo nesse processo e as persistências de uma arte épico-dialética na atualidade, bem como a interface dessas questões com aspectos da realidade brasileira, estão entre as reflexões incorporadas pelo experimento.

Nesta medida, interessa à pesquisa a reflexão sobre como a matéria histórica, estética e política do *Material Fatzer* persiste em

⁸ Ficha técnica do espetáculo *Desertores*: Elenco: Adriano Cabral, Edson Albuquerque, Kevin Melo, Lara Torrezan, Mayra Ferreira, Murilo Franco, Paula Coelho, Vítor Blam e Victor Dessô; Cenografia: Márcio Marciano; Figurinos: Maria Botelho; Iluminação: Ronaldo Costa; Identidade visual: Patrícia Brandstatter; Composição musical: Kevin Melo, Mayra Ferreira, Márcio Marciano, Paula Coelho, Walter Garcia e Vítor Blam; Projeção: Rebecca Dantas; Animação: Lívia Costa; Costura: Maria José; Serralheria: Anderson Galdino; Dramaturgia e direção: Márcio Marciano; Produção executiva: Gabriela Arruda.

Desertores, na perspectiva do (e inserido no) atual impasse histórico, estético e político brasileiro. No íntimo, a investigação se volta sobre como se dá essa incorporação radical entre forma e história, constitutiva do *Fatzer*, na estética do Coletivo Alfenim, e como a dimensão crítica e emancipatória é constituinte deste processo. Nas linhas abaixo, seguem algumas considerações preliminares sobre o experimento.

Unindo uma situação de catástrofe à problemática da relação entre individualização e coletividade, *Desertores* desponta como um experimento necessário em tempos (ainda) sangrentos. Ao longo de quinze cenas, interrompidas por coros, entrecenas e canções, assistimos – em um “palco sanduíche” com poucos lugares na plateia, cujos assentos nos comprimem entre as paredes do teatro sede e a clausura do cenário desolador que remonta à guerra – às relações potenciais e fracassadas de quatro soldados que desertam da Primeira Grande Guerra e passam a conviver no interior do cômodo onde a companheira de um deles aguardava o regresso do marido.

O modo como o experimento se anuncia – desde a entrega do programa do espetáculo à maneira da distribuição clandestina de panfletos subversivos, logo à entrada do teatro, passando pela fumaça, o chão de cascalhos e a sirene que nos acompanha até os assentos – põe-nos imersas(os), com os pés literalmente quase enfiados nos pedregulhos, na sina dos desertores.

As paredes do cômodo em que os desertores estão confinados são biombos engradados que rapidamente se desfazem e se transformam, ora em material de trabalho das mulheres na fábrica, ora em grilhões demonstrativos das relações de classe, ou ainda grades às quais são presos *Fatzer* quando açoitado e a mulher quando violada. Em meio a essa mobilidade cênica de matriz dialética, persiste a condição de estarmos imersas(os) nesta série de acontecimentos, interpeladas(os) pela dimensão política, indecível e potente, que há entre a espera e a ação.

As imagens de guerra e de manifestações recentes da história do Brasil projetadas, a poética das canções de cena e a força dos coros, põem o acontecimento, a condição mesma do teatro, vacilante.

A problemática da crise da função fabuladora da narrativa se coconstitui seja da dificuldade de narrar impasses políticos e formais e acontecimentos históricos, seja da necessidade dialética de pô-los em contradição e experimentar as possibilidades da ação.

O princípio da contradição, à maneira de Brecht, é transposto para a tessitura dramática, questionando o óbvio e o tido por natural e dando a ver o processo de construção do que está sendo visto, ou seja, o caráter mutável e não fixo dos acontecimentos (sejam os teatrais, sejam os da sociedade e da história). Com esta estética, Brecht opera uma crise na narrativa, na representação e nas personagens, tensionando o que seria representativo de uma classe ou o que é relativo ao indivíduo.

Em *Desertores*, o épico-dialético não se resume a procedimentos e está presente desde os monólogos e distanciamentos de *Fatzer*; nos coros que interrompem, interrogam, questionam e põem em contradição pontos de vista; na fragmentação e montagem das cenas, cujo rearranjo das partes autonomizadas questiona a possibilidade da tese; nas canções de cena executadas ao vivo que atualizam, poéticas, alguns fragmentos do *Material*, complementando o lugar do coro em sua quebra da linearidade do decurso da ação e lançando contradições; nas entre cenas, carregadas de um humor ácido, que exibem decrépitos de guerra discutindo grandes impasses à emancipação humana; até os embates entre as personagens despojadas de interioridade psicológica e dotadas de qualidades sociais.

O ato de desertar assume aqui uma dimensão alegórica e dialética para os nossos dias. Se, por um lado, o ato de abandonar a guerra resultou em uma postura de negação dos mecanismos da própria guerra, não foi além disso. Os vários desacordos internos levam ao limite a problemática da ruptura entre plano e ação. Entre os ensaios de ações que garantiriam as condições mínimas de sobrevivência e reflexões sobre a ordem de prioridade entre carne ou luta, os desertores chegam mesmo a submeter a mulher a um mero pedaço de carne objetificado, sujeito às leis da propriedade e à decisão pela maioria.

A sexualidade é um dos eixos fundamentais do *Material Fatzer*. Em alusão ao Marx e ao Engels de *A origem da família, da propriedade*

privada e do Estado (1884), estão postos em contradição o impulso sexual – terreno não apenas do desejo e da satisfação de uma necessidade – e as ideias de posse, de propriedade privada e da instituição família. No caso da releitura do Alfenim, essas contradições são tensionadas pela defesa da liberdade diante da noção de propriedade, ao mesmo tempo em que a espoliação e a decisão da maioria intervem no processo social do “ato de foder”, para citar os termos da dramaturgia. A “Canção do estupro”, melancólica e poética, retoma os fragmentos B34 e B39 do *Complexo Fatzter* (2011) e descreve os vestígios de um ato sexual que, a despeito de não ser contra a vontade (contradizendo a cena do estupro, da espoliação), nem por isso é necessariamente livre de dominação.

Em *Desertores*, impasses deste tipo se estendem pela condição fragmentária do experimento, percorrem os elementos que interrompem a sequência da narrativa e vão até o desfecho, constituindo a tal “parada facultativa”, ou aquilo que se permite a um espetáculo fragmentário (SARRAZAC, 2012). Essa composição, dá matéria à crítica e não exclui da forma as possibilidades inerentes ao impasse entre indivíduo e coletividade. *Desertores*, como disse Márcio Marciano (2019) citando o *Material Fatzter*, traz para o centro da peça a ideia de “correção do ponto Fatzter”: interpela o público acerca dos riscos da “deserção da utopia” e do gesto, disfarçado de “desencanto crítico”, de “colocar-se à margem, à espera de que surja um novo homem”. E conclui: “é preciso abandonar a trincheira, mas só é possível abandonar a trincheira se for para ir além dela” (MARCIANO *apud* CECCATO, 2019).

Ao final, ecoando fragmentos do *Material Fatzter*, o coro interpela-nos da calçada, das ruas. A voz enunciada pelo elenco completo, entrando pelo portão aberto do teatro sede, inverte a posição passiva da condição de espectadores, menos em seus devidos lugares do que antes e interpeladas(os) pela sina dos desertores:

EPÍLOGO À SAÍDA DO TEATRO
(depois de abrir a porta da sala)
Aí estão os desertores
Sempre esbulhados
Sempre espoliados

Privados de destinação própria
Arrastados para coisas estranhas
Não sabemos
Quem vai vencer nesta luta
Mas, quem quer que vença
Os desertores estarão perdidos
E de agora em diante
E por toda uma época
Não haverá vencedor
Somente vencidos
Este tempo só vai durar quatro anos
Ou quatro vezes mil
(COLETIVO DE TEATRO ALFENIM, 2019, p. 37)

CONCLUSÃO

A persistência da crítica no teatro contemporâneo demonstra a retomada das dimensões estéticas de matriz marxiana e recoloca o problema central acerca da possibilidade da crítica no seio da arte e da teoria. As possibilidades engendradas pelo teatro épico-dialético de Brecht, especialmente pelo *Material Fatzter*, agudizam a relação entre estética e política, ao tornar a fissura histórica constitutiva da própria matéria artística e tecer uma reflexão crítica acerca das possibilidades da arte.

A reflexão sobre como a matéria histórica, estética e política do *Material Fatzter* persiste em *Desertores* é parte do questionamento sobre o lugar da arte crítica e emancipatória, especificamente a persistência do teatro épico-dialético enquanto linguagem do contemporâneo, no contexto da crise política atual e no interior de nossas questões nacionais. Voltar-se ao caráter fragmentário da matéria artística, ao ato estético brechtiano de não se escusar de tornar constitutiva da obra a dificuldade de transpô-la à forma de uma peça didática ou de uma parábola épica, é uma escolha do Coletivo Alfenim que diz muito ao teatro brasileiro de matriz épico-dialética.

Como sabemos, nossos avanços ainda não rompem com os atrasos, nossa modernização ainda é conservadora, as contradições das relações sociais ainda persistem e as mudanças ainda são assombradas pelo que Schwarz (1977) nomeou de “torcicolo cultural”, termo que Iná Camargo Costa (1998) toma de empréstimo para situar o nosso teatro neste modo próprio de refletirmos sobre, e nos reconhecermos em, nossos contrastes de ordem política, cultural e social. Os retrocessos e a dificuldade de responder coletivamente às questões de nossa época permanecem na ordem do dia.

Ao levar adiante a questão moderna relacionada à emancipação e à persistência da crítica, no caso, no teatro contemporâneo brasileiro, a pesquisa busca o enfoque sobre um processo social inerente à instituição arte, que diz respeito a uma *práxis* artística que reflete sobre a possibilidade da emancipação e os seus entraves. Sendo assim, esta pesquisa está imbuída, ao se dedicar ao sentido de emancipação e crítica imanente à *práxis* artística do teatro do Coletivo Alfenim, da reflexão crítica amparada na identificação de possibilidades e entraves da emancipação no interior de formações sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. Commitment. In: JAMESON, Fredric. *Aesthetics and Politics*. Londres, Verso Editions, s/d, 2007.
- ADORNO, Theodor. *Correspondência, 1928-1940. Theodor Adorno - Walter Benjamin*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994c.
- BENJAMIN, Walter. Studies for a theory of epic theatre. In: *Understanding Brecht*. Londres: Verso, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- BRECHT, Bertolt. *Diários de trabalho*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002a.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BRECHT, Bertolt. *O declínio do egoísta Johann Fatzer*. (Org. Henner Müller). Tradução Christine Röhrig. São Paulo: Cosac & Naify, 2002b.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CARVALHO, Sérgio de. Questões sobre a atualidade de Brecht. *Sala Preta*, v. 6, p. 167-173, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57306>. Acesso em: jun. 2021.

- CECCATO, Maria. *Material Fatzter: Três experimentos com a peça impossível*. 213f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – USP, São Paulo, 2020.
- COLETIVO DE TEATRO ALFENIM. *Desertores: tentativa Fatzter nº 1*. João Pessoa, 2019. Arquivo pessoal (Mimeo. Inédito).
- COLETIVO DE TEATRO ALFENIM. Formação, pesquisa e repertório do Coletivo Alfenim. 2013. Disponível em: <https://coletivoalfenim.com.br/figuracoes/#more-983>. Acesso em: maio/2021.
- COLETIVO DE TEATRO ALFENIM. Procedimentos de trabalho do Coletivo Alfenim – Pensamento Giratório – SESC/2014. 2014. Disponível em: <http://coletivoalfenim.com.br/procedimentos-de-trabalho-do-coletivo-alfenim-pensamento-giratorio-sesc2014/>. Acesso em: maio/2021.
- COSTA, Iná. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- COSTA, Iná. *Sinta o drama*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- ENGELS, Friedrich. *A Origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- GATTI, Luciano. O Fatzter de Brecht e o Fatzter de Müller. *Revista Artefilosofia*, Ouro Preto, n.15, dezembro, 2013.
- JAMESON, Fredric. *Aesthetics and Politics*. Londres: Verso Editions, 2007.
- JAMESON, Fredric. *Marxismo e Forma: Teorias dialéticas da literatura no século XX*. Tradução de Iumna Maria Simon (coord.), Ismael Xavier, Fernando Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1985.
- JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Tradução de Maria Sílvia Betti. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1999.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- KOUDELA, Ingrid. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- LEHMANN, Hans-Thies. Ensaio sobre Fatzter. In: *Escritura política do texto teatral*. Tradução de Werner Rothschild e Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009.

- MANTOVANI, Pedro. *Complexo Fatzter de Brecht (tradução, introdução e notas)*. 220f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – USP, São Paulo, 2011.
- MANTOVANI, Pedro. *Fatzter: Revolução e contrarrevolução na Alemanha*. 158f. Tese (Doutorado em Filosofia) – USP, São Paulo, 2018.
- MARCIANO, Marcio. Entrevista. São Paulo, 2019. Arquivo pessoal. In: CECCATO, Maria. *Material Fatzter: Três experimentos com a peça impossível*. 213f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – USP, São Paulo, 2020.
- MARCIANO, Márcio. Na Lapada da vida, nascemos alfenins. 2009. Disponível em: <https://coletivoalfenim.com.br/na-lapada-da-vida-nascemos-alfenins-por-marcio-marciano/> Acesso em: maio/2021.
- RANCIÈRE, Jacques. *El malestar en la estética*. Tradução de Miguel Petrecca [et. al]. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011a.
- RANCIÈRE, Jacques. Paradoxos da arte política. In: *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone Benedetti. São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. O tempo da emancipação já passou? In: SILVA, R. (Org). *A República porvir: arte, política e pensamento para o século XXI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011b. p.73-100.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- TEIXEIRA, Francimara. *Diga que você está de acordo!: O Material Fatzter de Brecht como modelo de ação*. 324f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – UFBA, Salvador, 2013.
- PASTA, José Antonio. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Duas cidades, Ed. 34, 2010.
- SARRAZAC, Jean-Pierre [et. al]. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SCHWARZ, Roberto. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

WILKE, Judith. The Making of a Document: An Approach to Brecht's *Fatzer* Fragment. *The Drama Review*, New York, n.43.4, Winter, 1999.

FREI CANECA, 1972: NOTAS SOBRE UM HERÓI MENOR

NINA NUSSENZWEIG HOTIMSKY

O espetáculo *Frei Caneca* estreou no Teatro São Pedro, em São Paulo-SP, em 1972. A dramaturgia era de Carlos Queiroz Telles e a encenação foi assinada por Fernando Peixoto. A peça foi produzida pela São Pedro Produções Artísticas, sob direção geral de Maurício Segall, que acolheu no São Pedro artistas expulsos de outros espaços devido à perseguição política e à crise financeira. A ideia era dar continuidade à realização de um teatro que fosse ao mesmo tempo profissional e politizado. A ficha técnica de *Frei Caneca* reunia artistas egressos do Teatro Oficina, como o cenógrafo Hélio Eichbauer e o dramaturgo Queiroz Telles; e atores que acompanharam o fim do Teatro de Arena, e formaram o Teatro do Núcleo – Celso Frateschi, Edson Santana, Denise Del Vecchio.

Frateschi relatou, em entrevista ao pesquisador Marcelo Ridenti: “Maurício [Segall], que é um intelectual de esquerda importante, tentou juntar o pessoal do Arena e do Oficina em um núcleo de produção que tentasse responder à época” (FRATESCHI, 1995, p.

10).¹ É interessante se perguntar em que medida os debates acumulados em cada uma dessas companhias estáveis se fez presente no processo de criação de *Frei Caneca*. Certas questões herdadas do Oficina e, principalmente, do Arena, são de especial interesse para a análise de *Frei Caneca*: o protagonista da peça é um herói? Um teatro que trata de luta social precisa de heróis? Como conciliar dramaticamente a matéria histórica e um personagem heroico?

A DRAMATURGIA DE *FREI CANECA*

O autor Queiroz Telles era também publicitário. Esse ofício fazia-o especialmente atento aos discursos oficiais veiculados pelo Regime Civil-Militar. Os militares no poder afirmavam-se através de um tipo de nacionalismo reacionário nos costumes e desconfiado com qualquer forma de questionamento. O *slogan* “Brasil, ame-o ou deixe-o” reunia, na mesma frase, o amor ao país e a ameaça a qualquer forma de desobediência.

Em 1972 seriam comemorados os 150 anos da Independência do Brasil. Segundo o pesquisador Marco Antônio Guerra,

Frei Caneca é a resposta de Carlos Queiroz Telles à campanha propagandística do Estado em torno da figura de Dom Pedro Primeiro e das comemorações do Sesquicentenário da Independência. Se o governo Médici tentava passar uma imagem da história privilegiando os grandes vultos, personalistas, onde o fato histórico aparece desprendido do contexto, Queiroz responde com uma visão dialética, mostrando os precedentes que levaram a eclodir a confederação do Equador e a figura de Frei Caneca (GUERRA, 1993, p. 167).

¹ O Prof. Dr. Marcelo Ridenti gentilmente cedeu duas entrevistas feitas por ele, não publicadas, em que Celso Frateschi e Maurício Segall falaram sobre o Teatro São Pedro. Essas entrevistas foram realizadas em 1995, como parte da pesquisa de sua livre-docência, que resultou no livro *Em busca do povo brasileiro*.

A heroização de Dom Pedro I, por parte do Regime, era explícita. Em uma das moedas comemorativas lançadas em 1972, figuravam lado a lado os rostos do Imperador e do Presidente Médici, por sobre o símbolo do sesquicentenário. Como Guerra observa, a operação de aproximar líderes de diferentes tempos históricos era feita sem qualquer contextualização. Não importavam as atitudes concretas de D. Pedro I – que conduziu o processo de Independência ignorando demandas dos brasileiros do século XIX. Tampouco estava em pauta a sujeição da economia brasileira aos interesses estadunidenses durante o período ditatorial – a imagem heroica impressa na moeda silenciava contradições.

Foi para lidar com essa disputa simbólica – e a partir de uma sugestão de Roberto Freire – que Telles elegeu como protagonista Joaquim da Silva Rebelo, o Frei Caneca. Este personagem histórico viveu no Recife entre 1779 e 1825; seu apelido foi dado em homenagem ao ofício de seu pai, que fabricava canecas. A dramaturgia, originalmente, tinha como título “O menino das canecas – cinco episódios da vida de Frei Joaquim do Amor Divino Caneca”.

O caráter episódico da peça aponta para as influências do teatro épico de Bertolt Brecht, autor importante na formação de Telles. Ao invés de construir uma narrativa linear com encadeamento causal estrito, como é tradicional no drama,² o dramaturgo elegeu cinco momentos significativos da vida do Frei, produzindo saltos temporais entre os acontecimentos. Peixoto, em seu caderno de encenação,³ sistematizou a peça da seguinte maneira: *Formação – 1790; Ação – 1799; Conspiração – 1810; Repressão – 1817; Execução – 1824*.

O episódio “Formação” apresenta o Menino das Canecas na infância, antes de tornar-se Frei. Ele é retratado em seu trabalho: vende canecas cantando um prego, na frente da Igreja do Terço, em Recife. O personagem Cego Ruivo acompanha-o na viola. Outro canto se sobrepõe ao prego: o Meirinho (oficial de justiça) da cidade anuncia a execução de Frei Caneca. Esse canto seria repetido diversas vezes ao

² Nos termos de Peter Szondi (2001) e Iná Camargo Costa (2012).

³ PEIXOTO, Fernando. Caderno de Direção. Arquivo Fernando Peixoto - Centro de Informação e Documentação da Fundação Nacional de Artes (CEDOC/FUNARTE).

longo da peça.⁴ Tal opção também pode ser ligada ao teatro épico: mesmo um espectador que desconhecesse a biografia do personagem histórico seria informado sobre o desfecho da peça (a morte do protagonista) desde a primeira cena.

Segundo Iná Camargo Costa, é possível fazer drama com um personagem histórico ao “colocá-lo num momento de decisão (dramática), manipulando a história propriamente dita, de modo a transformá-la em simples moldura para a decisão que, por consequência, será antes pessoal do que política” (COSTA, 2012, p. 17). É possível enxergar alguns aspectos dramáticos na peça *Frei Caneca*. Mas, ao anunciar a execução do protagonista desde o início, a dramaturgia abria espaço para evidenciar as determinações históricas e sociais que estavam em jogo naquele contexto. É como se o dramaturgo avisasse: as ações deste personagem não se circunscrevem ao campo da intersubjetividade. Suas decisões terão impacto na vida pública; e é o poder constituído (representado pelo Meirinho) que anuncia as consequências da luta do Frei.

A cena de “Formação” mostra o jovem Menino das Canecas já interessado pelas questões nacionais. Ele substitui seu antigo pregão, composto pelo Cego, por um novo conjunto de versos que ele mesmo cria, e sai pela cidade cantando:

*Olha a caneca
bem brasileira
muito melhor
do que a estrangeira
Caneca, caneca
Pernambucana
tão brasileira
como o açúcar e a cana*
(TELLES, 1972, p. 12).

⁴ O Meirinho volta a anunciar a execução do Frei, através de uma canção, ao final do segundo episódio, e duas vezes durante o último episódio. O recurso da canção para anunciar a morte é outra escolha que pode remeter formalmente às propostas de Brecht.

O Cego e o coroinha Mororó manifestam sua preocupação com o canto do Menino. Através de seu diálogo, o espectador é advertido sobre o ambiente repressivo que ronda a cidade: a música era provocativa aos ouvidos portugueses, e poderia render uma denúncia. É também através dessa conversa que ficamos sabendo sobre o fracasso da Inconfidência Mineira. O Cego, que vive na frente da igreja pedindo esmolas, é revelado como um informante. Ele habita aquele espaço de ampla circulação e recolhe notícias políticas privilegiadas. Perguntado pelo coroinha sobre “os de Minas”, responde: “Rebelião de poetas só podia dar no que deu: poesia e corda no pescoço. Não sei quando é que vocês vão entender que a liberdade só se consegue com arma e munição” (TELLES, 1972, p. 12).

Essa leitura sobre a Inconfidência Mineira já havia sido discutida pelo Arena no espetáculo *Arena conta Tiradentes*, de 1967. Sobre a peça, a pesquisadora Cláudia de Arruda Campos escreveu: “os intelectuais resultam incapazes para as tarefas revolucionárias. Suas teorias e sonhos não têm qualquer vinculação com as exigências da prática” (CAMPOS, 1988, p. 102). Se em 1967 esse debate possuía sentidos de atualidade, em 1972 as experiências da luta armada⁵ brasileira tornavam o assunto urgente e dolorido.

Ao final da primeira cena, o Menino das Canecas volta escoltado por um soldado. O Cego se responsabiliza pelos versos, e é levado para se explicar na guarnição. O garoto tenta assumir a culpa: desde a infância, é retratado como um indivíduo ético, disposto a enfrentar sem medo as consequências dos seus atos. É só com muita insistência que o Cego consegue poupar o Menino.

O segundo episódio, “Ação”, mostra uma missa sendo realizada a portas fechadas. Ela homenageia os enforcados da Revolta dos Alfaiates, em Salvador (que de fato ocorreu em 1799, contou com grande participação popular, e tinha como objetivos romper os laços coloniais com Portugal, proclamar a República e abolir a escravidão). Quem oficia a missa é Frei Caneca, agora um adulto. Fora da igreja, o

⁵ As iniciativas de luta armada no Brasil se intensificaram a partir de 1969 e foram progressivamente massacradas até 1974. Pode-se encontrar mais informações sobre as formas de luta social durante o Regime Civil-Militar em FERREIRA; REIS, 2007.

Cego discute com beatas e “populares”, que manifestam o seu racismo: consideram absurda a realização da missa pelas almas de “mulatos” que “se meteram em política”. O Frei sai da igreja e faz um sermão para os passantes, no qual afirma: “já está em tempo de muito nos honrarmos no sangue africano” (TELLES, 1972, p. 27). O protagonista segue sendo retratado como um homem justo. Enquanto isso, soldados rondam a igreja, reforçando o ambiente social repressivo.

No episódio “Conspiração” acompanhamos os últimos momentos da vida do Cego. Ele aguarda Frei Caneca na porta da igreja, pois deseja se confessar antes de morrer. Temos notícia de que o Frei está em uma reunião da Academia de Letras, e o Cego comenta: “Bela desculpa para ficarem conspirando. [...] Em vez de ficarem recrutando soldado, ficam ensaiando discursos” (TELLES, 1972, p. 31). Essa crítica aos conspiradores poetas (eruditos, mas desprovidos de meios materiais para fazer sua revolução), presente desde a primeira cena, será repisada até o final da peça. Como observou Guerra:

Queiroz não estava apontando unicamente a tradição literária desse movimento⁶, mas sim de toda a esquerda brasileira, como a própria guerrilha urbana de 68 e a guerrilha rural do Araguaia tinham acabado de provar, na época em que essa peça foi encenada (GUERRA, 1993, p. 168).

Enquanto espera o Frei, o Cego tem um encontro onírico com o Menino das Canecas. Essa figura do passado visita seu amigo agouzante, e o Cego pede perdão por tê-lo influenciado, com ideias sobre a revolução, liberdade, independência. Preocupa-se por ver o Menino “trançando uma corda” para seu pescoço. O Menino o tranquiliza: diz que o Cego só colocou em palavras o que ele já sabia, pois enxergava a vida miserável de seu pai trabalhador. E sobre a ameaça de morte na forca, diz o Menino: “Não vou ser o primeiro. Nem o último. Enquanto esta terra não estiver livre não vão faltar meninos e carrascos” (TELLES, 1972, p. 35). O Menino do passado não tem medo

⁶ O autor se refere ao movimento republicano de Pernambuco.

da força – veremos que quando adulto irá demonstrar a mesma e heróica coragem. A cena se encerra com o Frei Caneca do presente chegando à igreja e rezando por seu amigo, já morto.

A penúltima cena, “Repressão”, se passa em 1817. Ela apresenta os chefes da Revolução Liberal já feitos prisioneiros, na frente da mesma Igreja do Terço. Frei Caneca está acorrentado ao lado de outros revolucionários históricos: Domingos Martins, José Mendonça, Padre Miguelinho, Antonio Henriques, Domingos Teotônio, Barros Lima e Padre Tenório. O diálogo é eminentemente narrativo, mas não rompe com o caráter diegético da cena. Embora o dramaturgo fosse um estudioso do teatro épico, ele não ousou estranhar o universo ficcional por meio das narrativas. É através das falas dos próprios presos que o espectador fica sabendo que a cidade esteve em seu poder por três meses, com apoio da população.

Os fatos narrados são reais: esse movimento histórico conseguiu dominar Pernambuco, instalar um governo provisório e proclamar a República. Na cena, os personagens avaliam os motivos da derrota: os padres perderam por não matar, não cumprir ameaças, apostar na índole pacífica dos brasileiros. Essa crítica retoma a visão do Cego, que via a necessidade das armas para fazer uma revolução.

Os revoltosos também teriam se enganado por confiar em pessoas endinheiradas que não se mantiveram fiéis à luta libertária. Segundo o Padre Miguelinho, os abastados “pouco ou nada tinham a perder com qualquer governo. Eles nunca chegariam a arriscar a pele”. Por isso, o movimento deveria ter confiado mais nos miseráveis, remediados e escravos (TELLES, 1972, p. 50-52). Essa ideia se aproxima de uma autocrítica realizada por setores das esquerdas brasileiras após o Golpe. A confiança do PCB em uma aliança com a burguesia nacional (feita em nome de certa modernização) teria deixado a esquerda frágil, incapaz de reagir à altura no momento do golpe de 1964.

Esse debate já havia sido colocado em cena pelo Arena na peça *Arena conta Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, que estreou em 1965. Ali, eram os quilombolas que depositavam excessiva confiança nos mercadores brancos, o que precipitava a crise do

Quilombo dos Palmares. Para Campos, a lição da peça seria: “os diversos setores da classe dominante podem ter contradições entre si, mas não tão fundamentais que os impeçam de se unirem caso o povo ameace de algum modo seus interesses” (CAMPOS, 1988, p. 76). Os sete anos que separam *Zumbi e Frei Caneca* não resolveram essa questão, pelo contrário – ela seguia na ordem do dia em 1972.

O personagem Frei Caneca protagoniza dois movimentos na cena da Repressão. Por um lado, sintetiza os motivos da derrota: “Meus irmãos, nós simplesmente, mais uma vez, nos esquecemos. Perdemos uma revolução por falta de memória” (TELLES, 1972, p. 53). Ele sugere que os erros cometidos durante a Revolução Liberal de 1817 poderiam ter sido evitados, caso os revoltosos houvessem estudado os erros de movimentos políticos anteriores. Essa fala expressa também a posição do dramaturgo.⁷ Para ele, o estudo da História seria um dever de quem critica o presente e luta por mudanças. Ao eleger temas do passado brasileiro para suas peças, ele tinha uma grande preocupação com a pesquisa: “Se é para fazer peça histórica você tem que ter o rigor científico” (TELLES apud GUERRA, 1993, p. 121). Telles acreditava que o teatro poderia cumprir um papel social importante, ao oferecer aos espectadores conhecimentos sobre o passado. A preocupação didática do teatro de Telles é, segundo o próprio dramaturgo,⁸ mais um elemento que o aproxima do teatro épico brechtiano. Um teatro que defende que compreender o mundo é uma forma de diversão.

Durante a Ditadura Civil-Militar, diversos dramaturgos recorreram a temas históricos como forma de criticar o presente. Essa operação alegórica é frequente em produções artísticas criadas durante

⁷ Em depoimento ao pesquisador Guerra, Telles faz um elogio a esse ponto do texto: “Duas frases marcaram muito na peça. Uma pela reação que ela provocava e que para mim é uma frase muito boa. É quando o Frei Caneca diz: “nós não perdemos essa revolução por falta de homens nem de munições. Nós perdemos essa revolução por falta de memória”. Essa frase era muito marcante” (TELLES apud GUERRA, 1993, p. 132). Ao citar a frase durante a entrevista, Telles utiliza algumas palavras diferentes daqueles presentes na dramaturgia mimeografada, mas certamente trata-se do mesmo momento da peça. Interessava ao dramaturgo apontar como a falta de memória pode colocar a perder toda uma revolução.

⁸ Em depoimento ao pesquisador Guerra (1993, p. 122).

períodos de repressão política. Como aponta o pesquisador Ismail Xavier, “o caráter cifrado da alegoria é astúcia diante da censura, solução de compromisso para dizer, com todo o cálculo, o proibido sob o manto do permissível” (XAVIER, 1990, p. 12). Mas as peças históricas de Telles “não ficam apenas no nível da alegoria. O rigor científico com que a pesquisa histórica é tratada dá a essas peças um caráter de revisão da história oficial do Brasil” (GUERRA, 1993, p. 120). A disputa em torno das narrativas sobre o passado, para o dramaturgo, era uma tentativa de se colocar nas lutas simbólicas de sua própria época – aqui, Telles fazia frente à versão oficial do Regime sobre os processos que levaram à Independência do Brasil.

Frei Caneca realiza uma segunda operação durante a cena da Repressão. Ao invés de lamentar-se ou de temer pela própria vida (comportamentos que seriam esperados de um indivíduo que foi capturado), ele projeta a continuidade da luta. Diz a Mororó que os anos de prisão serão úteis para ele planejar os próximos passos, e pede que o amigo siga trabalhando:

Separando aqueles que nos poderão ser úteis. Os de boa memória. Os que nada tiverem a perder quando vier a nova rebelião. E nessa, Mororó, você estará ao meu lado. No governo de uma terra livre ou mais uma vez no patíbulo (TELLES, 1972, p. 72).

O protagonista nunca perde sua coragem. Veremos mais adiante algumas possíveis consequências dessa opção.

A cena final se passa em 1824 – trata-se da “Execução”. Nesse momento, a Independência do Brasil já havia sido proclamada, e é nessa cena que tomamos conhecimento das discordâncias entre Frei Caneca e D. Pedro I (tão festejado pelo Regime Civil-Militar). O próprio Imperador não aparece em cena; é através do Meirinho que escutamos trechos de seus pronunciamentos oficiais, feitos entre 1822 e 1824. Mais uma vez, presenciamos saltos temporais, mas o recurso narrativo não chega a interromper completamente o universo ficcio-

nal – pois é esperado de um Meirinho que ele leia em voz alta as declarações do governante. Tomamos conhecimento dos gestos autoritários do Imperador: ele dissolve a Assembleia Constituinte, impõe que seu governo irá apresentar o projeto de Constituição, e suspende direitos em Pernambuco, estabelecendo que os envolvidos com a Confederação do Equador (entre eles, Frei Caneca) seriam julgados por uma Comissão Militar. A Confederação do Equador de 1824 veio justamente para questionar a política centralizadora de D. Pedro I e o caráter monarquista de seu governo. Os revolucionários já vislumbravam a República.

É, enfim, proclamada a sentença de morte do protagonista. O Meirinho volta à cena para cantar a mesma canção da primeira cena: a condenação do Frei à forca. Em seguida, é encenada a cerimônia de Degradação do Frei, conforme o costume da época. As vestimentas do frade são retiradas, e ele é trajado com a alva dos enforcados. É possível que essa cena tenha sido inspirada na cena de paramentação presente na peça *A vida de Galileu*, de Brecht (montada em 1968 pelo Teatro Oficina, com a participação de Peixoto como ator – o mesmo artista que anos mais tarde dirigiria *Frei Caneca*). Se, em Brecht, um personagem é pouco a pouco trajado como papa, o que o torna cada vez mais contrário às ideias científicas de Galileu, aqui é a retirada das vestes cerimoniais que torna um líder religioso alguém passível de ser enforcado. Em ambas as peças, o ato de despir ou de vestir um personagem explicita uma mudança de seu lugar social. Mas, no caso de Frei Caneca, a mudança dos trajes não consegue retirar seu prestígio frente à população.

A cena da Degradação expõe um rito legal e religioso próprio do período – era necessário retirar de um homem seus poderes religiosos para executá-lo. No entanto, isso não produz em cena o efeito épico esperado (como ocorre com o papa em Brecht). A paramentação em Galileu expõe uma contradição inerente ao exercício do poder, enquanto a cena da Degradação apenas reforça o caráter de herói e mártir do protagonista, caráter este de fundo dramático.

Entram em cena dois soldados espancando um carrasco que se recusa a executar a sentença: “prefiro morrer enfiado num calabouço para os restos dos meus dias do que viver com a morte desse padre

pesando nas minhas costas” (TELLES, 1972, p. 85). Esse gesto surpreendente de fato ocorreu. Registros oficiais afirmam que três carrascos se negaram a enforcar o Frei, que terminou por ser fuzilado. Na peça, o personagem recusa-se a ser vendado no momento da execução: “Eu prefiro ver como é isso” (TELLES, 1982, p. 90). Suas lutas foram derrotadas, mas Frei Caneca encara a morte com o mesmo ímpeto heroico com o qual encarou cada batalha.

NOTAS SOBRE A QUESTÃO DO HERÓI

A encenação de *Frei Caneca* retomou um tema muito debatido pelos artistas teatrais brasileiros durante a década de 1960: em que medida personagens heroicos contribuem para (ou prejudicam) a construção de um teatro crítico? Esse problema é levantado na dramaturgia de Brecht. Em sua peça *A vida de Galileu*, o protagonista afirma: “Infeliz a terra que precisa de heróis” (BRECHT, 1991, p. 154). Mesmo antes da montagem do Oficina esse tema – e a frase emblemática do personagem Galileu – estavam em discussão em nossos palcos.

Em 1967, Boal encena *Arena conta Tiradentes* e formula o seu Sistema Coringa,⁹ em diálogo com as propostas do teatro épico. Nessa ocasião ele escreve: “Brecht cantou: ‘Feliz o povo que não tem heróis’. Concordo. Porém nós não somos um povo feliz. Por isso precisamos de heróis. Precisamos de Tiradentes” (BOAL, 1977, p. 223). Para ele, a exortação de heróis revolucionários contribuía para um novo momento histórico em que a luta era necessária. Tiradentes (e Zumbi e Bolívar,¹⁰ também contados pelo Arena) poderiam inspirar

⁹ No programa do espetáculo *Arena conta Tiradentes*, Augusto Boal publicou dois textos em que introduzia o Sistema Coringa. Ao publicar a dramaturgia da peça, ele incluiu um ensaio mais completo a respeito do Sistema e de sua relação com a trajetória do Teatro de Arena até então. Posteriormente esses artigos foram publicados em seu livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*.

¹⁰ *Arena conta Bolívar* foi censurada, e só pode ser apresentada em viagens do Arena ao exterior. Vale comentar que Peixoto, encenador de *Frei Caneca*, trabalhou como ator nas excursões de *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Bolívar* nos anos de 1969 e 1970, e viveu como ator a proposta estético-política do Arena em torno da figura do herói.

novos lutadores e dar força àqueles que haviam perdido batalhas recentes.

O importante crítico teatral Anatol Rosenfeld, ainda em 1967, se propôs a debater a opção feita pelo Arena.¹¹ A partir de estudos da filosofia de Hegel e do teatro de Brecht, o crítico escreveu: “não se pode simplificar apenas o herói. É preciso simplificar toda a realidade que o cerca para reconstruir a época mítica” (ROSENFELD, 1996, p. 35). Dessa forma, a presença de um personagem heroico não poderia contribuir para uma interpretação complexa da realidade social. Um teatro crítico, em diálogo com o seu tempo histórico, precisaria de outros recursos para analisar a realidade.

Rosenfeld também observou que o herói mítico é, por definição, insubstituível. Exortar a luta política através de personagens heroicos poderia apontar para soluções populistas (pois o retrato de um líder excessivamente forte sugeriria a figuração do povo como passivo). Mas o crítico compreendia a necessidade de Boal de, em plena Ditadura Civil-Militar, colocar em cena personagens que resistissem à opressão. Por isso, formulou como alternativa para o teatro brasileiro politizado a criação de “heróis humildes”. Um personagem desse tipo se caracterizaria por ser “um indivíduo extremamente comum, por assim dizer, e apesar disso sugerir virtualidades humanas extraordinárias. Deveria ser imbuído do *ethos* de quem se sabe substituível” (ROSENFELD, 1996, p. 46).

Esse debate marcou toda uma geração de críticos teatrais e artistas – especialmente os que estiveram próximos do Arena e do Oficina. Isso explica o uso do termo “herói” em diferentes documentos ligados à montagem de *Frei Caneca*. Telles afirmou sobre a fase de pesquisas: “fui procurar, fui ler, encontro bastante dificuldade em achar livros sobre Frei Caneca, realmente um herói maldito. O que me mostrou cada vez mais que o caminho era por aí mesmo, bastante influenciado por Brecht” (TELLES apud GUERRA, 1993, p. 131).

Nesse mesmo sentido, o crítico teatral Sábado Magaldi escreveu sobre a peça:

¹¹ Os textos de Rosenfeld sobre o tema do herói foram publicados ainda em 1967 e 1968, e posteriormente reunidos em livro.

Queiroz acha que há uma quase sonegação de informações a respeito de Frei Caneca, nos livros de História. E é fácil entender: ele foi um herói menor, que desafiou D. Pedro I, um herói maior, dentro dos conceitos vigentes. Frei Caneca estragou a festa da Independência (MAGALDI, 1972).

Para o crítico, a intenção do espetáculo seria “estragar a festa” do Sesquicentenário da Independência.¹² Outra crítica a respeito do espetáculo foi publicada sob o sugestivo título de “Peça conta a história de um herói incômodo”.¹³ A expressão “herói incômodo” citava uma fala do diretor da montagem. Os incomodados seriam, provavelmente, os próprios detentores do poder.

Em texto publicado no programa da peça, Peixoto afirma que ela trata da “biografia de um herói, num país onde eles são necessários”.¹⁴ O diretor coloca-se ao lado de Boal, que em 1967 já afirmara a necessidade de heróis no contexto brasileiro. Talvez a conjuntura de 1972 tornasse ainda mais gritante essa necessidade. O ator Edson Santana, que participou da montagem, reforçou em entrevista¹⁵ que *Frei Caneca* foi montado quatro anos após o AI-5. Ao menos dois membros do elenco (Celso Frateschi e Denise Del Vecchio) haviam passado por prisões políticas recentes. O próprio Boal, que trabalhara com muitos daqueles artistas, estava no exílio. Frente ao recrudescimento da repressão, narrar a história de um homem que morreu por uma causa (ao contrário do Galileu de Brecht, que nega a verdade para salvar a própria pele) fazia sentido àqueles artistas militantes. Essa escolha pode ajudar a explicar diversos dados da peça: a coragem que o Menino das Canecas já exhibe em sua infância; a afirmação

¹² A crítica de Magaldi foi publicada no dia 12 de setembro de 1972, e informa que a estreia de *Frei Caneca* se daria naquela noite. O feriado da Independência é comemorado no dia 7 de setembro, ou seja: apenas cinco dias separam a data oficial do Sesquicentenário e a estreia do espetáculo.

¹³ Essa crítica consta no Arquivo Fernando Peixoto – CEDOC/DUNARTE. Todavia, o recorte não guarda a data do artigo e nem o nome do jornal.

¹⁴ PROGRAMA do espetáculo, estreado em 1972, disponível no Arquivo Fernando Peixoto – CEDOC/FUNARTE.

¹⁵ SANTANA, Edson. *Entrevista sobre o Teatro São Pedro*. Entrevistadora: Nina Hotimsky. São Paulo, mai. 2020.

da continuidade da luta mesmo quando o Frei está sendo preso; a firmeza com a qual enfrenta a própria execução.

Ao mesmo tempo, é possível enxergar na dramaturgia vislumbres do “herói humilde” proposto por Rosenfeld. Telles fala abertamente das influências do teatro épico brechtiano em seu trabalho; elas produzem alguns efeitos na caracterização do protagonista. Frei Caneca participa de conspirações que historicamente foram derrotadas – a Revolução Pernambucana e a Confederação do Equador. Os personagens da peça apontam para os erros organizativos de ambas as empreitadas (alianças equivocadas, idealismo excessivo, falta de pragmatismo). Se o herói mítico de Hegel, estudado por Rosenfeld, produzia os próprios meios para garantir suas vitórias, um herói retratado com rigor histórico era necessariamente limitado pelas conjunturas de sua época.

É possível que certos elementos da encenação reforçassem a *humildade* do herói. Em entrevista concedida a nós, o ator Celso Frateschi afirmou que “o Fernando [Peixoto] analisava o texto a partir das contradições. Uma atitude brechtiana”. De fato, o diretor considerava Brecht um “companheiro de trabalho” (PEIXOTO, 2002, p. 70). Ao encenar *Frei Caneca*, Peixoto estava interessado em caracterizar as relações sociais e disputas de poder, mais do que em constituir um herói moralmente perfeito – sempre justo e corajoso, em todas as fases de sua vida.

A cenografia de Eichbauer apontava para o mesmo caminho. O crítico Magaldi descreveu: “Tudo é cercado por um ciclorama, espécie de painel simbólico das revoluções da época, com pedaços de cadáver, ossada de gente e de bichos - ossos e sangue” (MAGALDI, 1972). Frateschi afirmou que o painel representava a História brasileira, “quase um Guernica” (FRATESCHI, 2020), e que em dado momento da peça os atores ficavam presos ali. Esse elemento visual possuía uma força narrativa: ele lembrava que a História do Brasil não era feita apenas de belos heróis, e sim de uma sequência de rebeliões – e um amontoado de corpos assassinados por regimes autoritários. Nesse sentido, o herói Frei Caneca convivia com mortos do passado e do presente. Era necessário, mas também substituível. Antes e de-

pois de sua existência, outras lutas foram travadas no Brasil. Importava àqueles artistas afirmar que a luta por liberdade e justiça social continuava viva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- BRECHT, Bertolt. *Vida de Galileu*. Teatro completo v. 9. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima – teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão. *Revolução e democracia – 1964...* São Paulo: Civilização Brasileira, 2007.
- FRATESCHI, Celso. [Entrevista cedida para a pesquisa de livre-docência do Prof. Dr. Marcelo Ridenti]. Entrevistador: Marcelo Ridenti. São Paulo: dez. 1995. [Inédito].
- FRATESCHI, Celso. *Entrevista sobre o Teatro São Pedro*. Entrevistadores: Ademir de Almeida e Nina Hotimsky. São Paulo: jun. 2020 [Inédito].
- GUERRA, Marco Antônio. *Carlos Queiroz Telles – história e dramaturgia em cena (década de 70)*. São Paulo: Annablume, 2004.
- MAGALDI, Sábato. Hoje, no Teatro São Pedro, os discursos subversivos de Frei Caneca. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 12 set. 1972.
- PEIXOTO, Fernando. *Brecht vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- PEIXOTO, Fernando. *Frei Caneca – Caderno de direção*. 1972. Caderno de direção manuscrito disponível no Arquivo Fernando Peixoto do Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro em aberto*. São Paulo: Hucitec, 2002.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1965.

SANTANA, Edson. *Entrevista sobre o Teatro São Pedro*. Entrevistadora: Nina Hotimsky. São Paulo, mai. 2020.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880 - 1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TELLES, Carlos Queiroz. *O menino das canecas*. São Paulo: 1972. Texto mimeografado disponível na biblioteca da ECA/USP. (Inédito).

XAVIER, Ismail. Alegoria, modernidade, nacionalismo. *Novos Rumos* [S.l.: s.n.], 1990.

ANTONIO ABUJAMRA E A CIA. OS FODIDOS PRIVILEGIADOS (1991-2000): IRREVERÊNCIA E DISCIPLINA, O LEGADO DO ARTISTA NO RIO DE JANEIRO

PAULA SANDRONI

A ideia de investigar a Companhia “Os Fodidos Privilegiados”, criada por Antonio Abujamra em 1991, surgiu em 2002, quando ingressei no Mestrado da UNIRIO. Após o início dos estudos, porém, decidi investigar um passado artístico mais distante, anterior à criação do conjunto carioca, e que ainda não havia sido desvendado: a história do Grupo Decisão, a saber, o primeiro grupo de teatro profissional do diretor, fundado em São Paulo, em 1962, e que teve seus trabalhos encerrados em 1967. A dissertação *Primeiras provocações: Antonio Abujamra e o Grupo Decisão*, defendida em 2004, pode ser considerada como um resgate inicial da história desse coletivo de

teatro brasileiro que, como tantos outros, por falta de recursos (como sede própria e apoio financeiro), sobreviveu por pouco tempo, apenas aproximadamente quatro anos.

Na Cia. Os Privilegiados (nome que usarei a partir de agora) desenvolvi, ao longo dos anos, além do trabalho de atriz, as funções de assistente de direção e finalmente de diretora teatral. Durante os processos de ensaio, na função de diretora de práticas de montagem com estudantes, dei-me conta de estar citando frases, transmitindo conceitos e exercitando uma estética assimilados por mim ao longo dos anos passados com Abujamra. Isso me fez refletir e indagar: de onde ele próprio havia tirado as suas influências? Quais diretores foram importantes para a sua formação? Durante os ensaios com ele, os nomes dos diretores europeus Bertolt Brecht (1898-1956), Jean Vilar (1912-1971) e Roger Planchon (1931-2009) eram referências constantes, mas como teria se dado o contato de Abujamra com seus mestres?

Cito Alberto Guzik em seu livro *TBC, crônica de um sonho*:

Desde os primeiros anos cinquenta, o teatro europeu entra numa ebulição que perdura até meados da década de setenta, quando acaba perdendo o primado. [...]. Os encenadores brasileiros tiveram contato com o momento mais efervescente dessa ebulição europeia. Antunes Filho, Augusto Boal, Flavio Rangel, Ademar Guerra, Antônio Abujamra, Zé Celso Martinez Correa e Celso Nunes conheceram-na em sua melhor forma e dela trouxeram frutíferas sementes. (GUZIK, 1986, p. 208-9).

O desejo de conhecer melhor a história do jovem Abujamra me levou a ler as primeiras críticas recebidas pelo diretor recém-chegado da Europa. Concluída a dissertação de Mestrado sobre os primeiros passos de Abujamra em 2004, sob orientação da Prof. Dra. Tania Brandão, finalmente (depois de 15 anos) comecei os estudos para ingressar no Doutorado em 2020. Desta vez sob orientação do Prof. Dr. Andre Dias, que foi contemplado com a bolsa de Jovem Cientista do Nosso Estado, com a pesquisa “Antonio Abujamra: a literatura

encontra o teatro”, cujo objetivo é investigar a trajetória artística e intelectual do consagrado diretor. O objetivo principal da minha pesquisa (agora, em curso) será, assim, analisar a trajetória artística de *Os Privilegiados* entre os anos 1991 e 2000, conjunto dirigido por um Abujamra já maduro, além de verificar a relevância da vinda do diretor paulista para o Rio de Janeiro e suas possíveis influências para a história do teatro carioca.

Em nove anos de atividades a companhia realizou 28 espetáculos, mais de cinquenta leituras dramatizadas gratuitas, e participou de diversos Festivais de Teatro Nacionais e Internacionais (Portugal e Colômbia). Foi liderado por um dos maiores encenadores brasileiros do século XX, o diretor e ator Antonio Abujamra (1932–2015). Antes de apresentar, de forma concisa, a trajetória de *Os Privilegiados*, julgo necessário trazer um resumo sobre a história de seu fundador.

Nascido em Ourinhos, interior de São Paulo, criado em Porto Alegre e com carreira consolidada em São Paulo capital, o diretor e ator Antônio Abujamra fez parte, como ele mesmo definia, da primeira geração de encenadores brasileiros, que incluiria José Renato (Teatro de Arena), Augusto Boal (Teatro de Arena), Flávio Rangel (Teatro Maria Della Costa e TBC), Antunes Filho (TBC e Pequeno Teatro de Comédia), Amir Haddad (Arena, Teatro Oficina e Tá na Rua), José Celso Martinez Corrêa (Oficina) e Ademar Guerra (PTC).

Depois de formar-se em Jornalismo e Filosofia pela PUC-RS e de ter dirigido várias peças para o Teatro Universitário de Porto Alegre, entre 1955 e 1957, Abujamra participa do Festival de Teatro dos Estudantes de Recife e é premiado com uma passagem para a Europa. Impulsionado pelo prêmio, o jovem diretor consegue uma bolsa para estudar língua e literatura espanhola em Madri, concedida pelo Instituto de Cultura Hispânica do Estado do Rio Grande do Sul. Hospedado na casa do embaixador e poeta João Cabral de Mello Neto, é através dele que consegue ir a Paris estagiar com Jean Vilar. Posteriormente, vai estagiar por nove meses com Roger Planchon e, finalmente, passa três meses no Berliner Ensemble, na Alemanha. Também visita Londres e conhece alguns autores da geração *angry*

young men (“jovens zangados”, geração de autores ingleses do pós-guerra que colocava em cena os conflitos da classe operária).

De volta ao Brasil, no início da década de 1960, após encenar três espetáculos em São Paulo, em 1962, Abujamra funda o Grupo Decisão, com Antonio Ghigonetto, Emílio Di Biasi, Lauro César Muniz, Berta Zemel e Wolney de Assis, e que, ao longo de quase quatro anos, contaria ainda com a participação de Fauzi Arap, Glauce Rocha, Sérgio Mamberti e Jardel Filho, entre muitos outros. Já nos três espetáculos que precederam a criação do grupo, Abujamra começou a exercitar uma linguagem característica que o acompanhou até o fim da vida, em 2015, e que ainda influencia quem com ele se formou.

Com o fim do Grupo Decisão, em 1967, Abujamra começa a trabalhar como diretor de televisão em São Paulo, tendo dirigido vários sucessos na TV Tupi. Ainda em fins dos anos 1960, e durante os anos 1970 e 1980, o diretor funda diversos conjuntos teatrais, tais como o Teatro Livre, com Paulo Goulart e Nicete Bruno, e a Companhia Estável de Repertório - CER, com Antonio Fagundes, ambas as parcerias responsáveis por diversos sucessos; além do Teatro de Repertório no Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, com Françoise Fourton e vários outros jovens, e de ser o diretor dos primeiros trabalhos de sucesso da atriz Denise Stoklos. Depois de quase 30 anos de trabalho como diretor de teatro e televisão, basicamente em São Paulo, Abujamra resolve “pintar a cara e agradar”, e estreia como ator no monólogo *O contrabaixo*, de Patrick Süssekind, dirigido por sua sobrinha Clarisse Abujamra, em 1987.

O diretor tornou-se conhecido do grande público como ator a partir de 1989, com a novela *Que rei sou eu?* de Cassiano Gabus Mendes, da TV Globo, no papel do vilão e bruxo Ravengar. Em 1991, o diretor cria a companhia Os Privilegiados, no Rio de Janeiro e obtém alguns sucessos de público e crítica produzindo espetáculos que foram agraciados com vários prêmios, como por exemplo Prêmio Molière de Melhor Direção para Antonio Abujamra por *Um certo Hamlet* (1991) e Prêmio Shell de Melhor Direção para Antonio Abujamra e João Fonseca por *O casamento* (1997), além de receberem diversas indicações. Em julho de 1996, recebeu em Miami, nos Estados Unidos, o *Lifetime Achievement Award*, pelo conjunto da

obra: tal prêmio é concedido pelo *International Hispanic Theatre Festival* a personalidades que dedicam a sua vida ao teatro – e Abujamra foi primeiro brasileiro a recebê-lo. No século XXI, o velho Abu, como era chamado pela classe artística, além de continuar a dirigir e a atuar em espetáculos, podia ser visto semanalmente como entrevistador do programa *Provocações*, produzido pela TV Cultura de São Paulo.

Lendo o resumo acima podemos perceber que o diretor ao longo da vida profissional, sempre esteve interessado em desenvolver um trabalho de grupo, porém alternando essa forma de produzir teatro com a direção de espetáculos “avulsos”; seu trabalho em emissoras de televisão, como diretor e produtor; e, mais tarde, com o trabalho de ator. Essa personalidade com tantos caminhos possíveis diferencia Abujamra das escolhas de seus pares da “primeira geração de encenadores”.

Sobre meu estudo atual, sinalizo que pretendo fazer uma investigação crítica sobre a trajetória desse grupo de teatro brasileiro, bastante ativo durante a década de 1990, de modo a mostrar que o trabalho desse diretor multifacetado foi relevante para a história e o desenvolvimento do teatro carioca: seu fazer teatral, seus conceitos, sua visão do teatro, sua proposta de teatro de repertório, seu trabalho diário com vários artistas, ainda muito jovens, renovaram a linguagem teatral carioca e podemos sentir seus ecos até hoje, mais de 20 anos após sua saída do grupo. Sua identidade artística, da qual fazem parte a irreverência e a transgressão, a disciplina nos ensaios e as marcações cênicas sempre muito limpas, a citação diária de nomes de livros, autores e peças, deixaram marcas em muitos daqueles que estavam começando suas carreiras.

Em 12 de janeiro de 1999 o jornalista Eduardo Graça escreveu no *Jornal do Brasil*: “Um dos grupos mais importantes do panorama teatral carioca dos anos 90, os (sic) F... Privilegiados anunciam saudável reviravolta aos oito anos de estrada”, em matéria a respeito das futuras apresentações da peça *As fúrias*, do autor espanhol Rafael Alberti, no Festival de Curitiba daquele ano. Foi a terceira participação seguida da companhia naquele Festival – as anteriores foram *O Casamento*, em 1997, e *Auto da Compadecida*, em 1998.

Durante os anos de atuação do diretor no grupo, é possível que tenham passado por sua direção cerca de 500 pessoas, entre atores de espetáculos, atores convidados para Leituras Dramatizadas e Tributos, técnicos, alunos de oficinas e artistas de modo geral. Tamanha produção nos faz imaginar, também, a quantidade de jovens que estiveram nas plateias, já aspirantes a artistas ou determinados a tentar a carreira artística a partir do que estavam assistindo, que acompanhavam seguidamente a programação gratuita promovida pelo grupo no Teatro Dulcina, como leituras e eventos de apenas uma apresentação, e peças com preços acessíveis.

Outro ponto que considero relevante é trazer à tona depoimentos de diretores da atualidade que estiveram entre esses assíduos espectadores da ocupação no Teatro Dulcina, sem nunca terem participado da Companhia. Como o trabalho que assistiam pode ter influenciado suas escolhas artísticas – para citar alguns, Ivan Sugahara, Renato Carrera, Guilherme Weber e Rodrigo Portella. Além disso, outra característica que pretendo investigar em Abujamra é o constante incentivo que ele dava aos que trabalhavam com ele para que dirigissem suas próprias peças, como seus assistentes de direção ou mesmo atores de seus espetáculos. Esse movimento era feito através de provocações e ensinamentos na prática diária, e de indicações de leitura de peças e autores. Entre os vários assistentes que Abujamra teve ao longo da vida (e que pretendo entrevistar), podemos citar nomes de diretores conhecidos hoje, que permanecem trabalhando na televisão e no teatro, a exemplo de Ary Coslov, Ulysses Cruz, Caco Coelho, Luciano Sabino e João Fonseca, seu sucessor na direção geral da Cia. Os Privilegiados. Destaco que o conjunto permanece trabalhando sob a direção de Fonseca até hoje, e acaba de comemorar, em 2021, 30 anos de existência e resistência. Por este percurso, pretendo delimitar três fases distintas da Companhia.

A primeira fase, de 1991 a 1993, abarca a fundação da Companhia, na Casa de Cultura Laura Alvim, num encontro entre Abujamra e a classe artística carioca; a leitura dramatizada de *Phaedra*, no Espaço Cultural Sergio Porto; e, no Teatro Dulcina, cedido pela FUNARTE, como sede do grupo, estreiam os grandes sucessos

dirigidos por Abujamra em 1991, quais sejam: *Um certo Hamlet*, de Giovanni Testori, *Phaedra*, de Racine e *A Serpente*, de Nelson Rodrigues; além de um ciclo de leituras dramatizadas de quatro peças de Francisco Pereira da Silva, apresentado também em outros locais da cidade. Em 1992, no CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil), Abujamra estreia *O retrato de Gertrude Stein quando homem*, de Alcides Nogueira, espetáculo em que ele também atua. Em 1993, de volta ao Dulcina, Abujamra dirige *Ulf, uma história de circo*, de Juan Carlos Gené; Luciano Sabino dirige *Infidelidades*, de Marco Antonio de la Parra, e Caco Coelho coordena um ciclo de leitura de peças políticas.

A segunda fase, de 1995 a 1996, costumo chamar de “na corda bamba”, quando são produzidas duas montagens sob a chancela do grupo, porém sem sede própria, alternando vários locais para ensaios e apresentações. *Exorbitâncias, uma farândula teatral*, espetáculo com 51 atores e cenas de diversos autores, estreou no Espaço Cultural Sergio Porto, em horário alternativo, em 1995. O próprio diretor entrou em cena em algumas sessões para apresentar um monólogo adaptado de *Árvores abatidas*, livro de Thomas Bernhard. Na sua ausência, um aparelho de televisão era levado ao centro do palco e uma fita VHS rodava para apresentar a cena.

O ano de 1996 se inicia com uma proposta: um estudo profundo da obra de Nelson Rodrigues: a leitura, não apenas de suas 17 peças, mas de toda a obra não-dramatúrgica que se pudesse encontrar, como folhetins, romance e crônicas, fossem de memórias, de futebol ou da coluna “A vida como ela é”. Esse era o foco da próxima montagem da companhia, a obra não-dramatúrgica de Nelson Rodrigues. As leituras dramatizadas e o estudo, que resultou na montagem de algumas cenas, desta vez eram fechadas apenas aos participantes da Cia. O diretor paulista pediu que os atores se dividissem em núcleos, cada qual tendo escolhido uma obra, e apresentassem 20 minutos da adaptação que estavam fazendo. A João Fonseca coube adaptar o romance *O casamento*, e Abujamra gostou tanto do que leu que preferiu guardar o achado e trabalhar na adaptação com calma, visando o ano seguinte. Desta forma, *O que é bom em segredo, é melhor em público*, montagem que alternava

cenar de uma adaptação do folhetim *O homem proibido*, de Nelson Rodrigues, e algumas de suas crônicas, marca a volta da Companhia ao Teatro Dulcina, como sede, no segundo semestre de 1996.

A terceira e última fase, de 1997 ao ano 2000, é a mais fértil: o casamento artístico entre Abujamra e João Fonseca. No Teatro Dulcina, a trupe realizou seis montagens – além disso, outros três espetáculos do grupo estrearam em outros teatros do Rio. Esta fase é marcada pelo início da parceria entre Abujamra e João Fonseca e pelo trabalho ininterrupto com a realização de espetáculos que variaram entre o sucesso e o fracasso, tanto de crítica quanto de público. Para citar alguns dos maiores êxitos: *O casamento*, de Nelson Rodrigues (1997) e *O Auto da compadecida*, de Ariano Suassuna (1998), ambos dirigidos por Abujamra e João Fonseca. Os dois espetáculos são realizados no Teatro Dulcina.

Durante todo o ano de 1998, a companhia realiza um feito notável: para comemorar o centenário de Bertolt Brecht, Abujamra sugere que se faça um Ciclo de Leituras aberto ao público com todas as peças do autor alemão. O produtor Caco Coelho encabeça a realização da empreitada, distribuindo as peças e convidando diversos artistas da cidade para juntarem-se aos Privilegiados e cumprirem a tarefa. Durante todas as segundas feiras de 1998, pontualmente às 19h, o Teatro Dulcina abria suas portas e oferecia, gratuitamente, não só leituras dramatizadas, como também alguns debates, com a participação de intelectuais como Gerd Bornheim e Fernando Peixoto. Com entrada franca, era comum as leituras terem casa cheia – o Teatro Dulcina tinha à época 600 cadeiras. Fazendo ainda parte das comemorações dos cem anos de nascimento de Brecht, Abujamra apresenta sua versão para a peça *A resistível ascensão de Arturo Ui*, que estreia em setembro, também no Dulcina. O espetáculo conta, na primeira semana, com a participação de Paulo Autran, no papel do Velho Ator.

Em 1999, a Cia. apresenta dois novos espetáculos na sede: *As fúrias*, de Rafael Alberti, que Abujamra dirige pela segunda vez na carreira – a primeira foi em 1966 no Teatro Ruth Escobar – e *Tudo no timing*, de David Ives, peça encenada pelo diretor americano Terry O'Reilly, do grupo Mabou Mines, e João Fonseca. No ano 2000, o

último de Abujamra à frente de os Privilegiados, o encenador dirige três espetáculos: *Michelângelo*, de Doc Comparato, no Teatro João Caetano; *Louca Turbulência*, José Safiotti Filho, no Dulcina; e *Esta noite se improvisa*, de Luigi Pirandello, único espetáculo desta fase da companhia em que Abujamra atua, no CCBB.

Nesta fase, Os Privilegiados começam a se apresentar fora do Rio de Janeiro com frequência: Curitiba, Belo Horizonte, Ouro Preto, Londrina, Niterói e São Paulo. A companhia também se apresenta em dois festivais fora do Brasil: Festival Internacional de Expressão Ibérica, na cidade do Porto, Portugal, em 1999 e Festival Internacional de Teatro de Bogotá, Colômbia, no ano 2000, ambos com o espetáculo *O casamento*, e primeira direção conjunta de Abujamra e João Fonseca. Após a saída de Abujamra, a Companhia, dirigida por Fonseca, continuou a andar por suas próprias pernas, e as viagens pelo Brasil se expandiram a cidades como Macapá, Salvador, Feira de Santana, Recife, Caruaru, Arcoverde, Garanhuns, Petrolina, Juazeiro do Norte, Crato, Fortaleza, Brasília, Campo Grande, Maringá e Porto Alegre.

Registrar o impacto do trabalho da Companhia na imprensa e na crítica especializada, tanto no Rio de Janeiro quanto nas demais cidades onde o grupo se apresentou, está sendo o ponto de partida da pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GUZIK, Alberto. *TBC, crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

JORNAL DO BRASIL. Eduardo Graça, Caderno B, capa, 12 de janeiro de 1999, “A fúria de Alberti no Rio”.

O GLOBO. João Carlos Pedroso, Segundo Caderno, capa, 14 de setembro de 1991, “O títere domina a cena”.

TRIBUNA DA IMPRENSA Daniel Schenker (DSW), Caderno Tribuna Bis, p. 6, 16 de agosto de 2006, “Repertório privilegiado”.

OS COMEDIANTES: DA GÊNESE À FORMULAÇÃO DO TEATRO DO FUTURO (1938-1942)

ROGER FERREIRA XAVIER

INTRODUÇÃO

Entre nós, “gente de teatro”, ao menos aqueles que se interessam pela História do Teatro Brasileiro, é consenso situar o início do teatro moderno no Brasil com a estreia de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, pelo grupo Os Comediantes. Para ser ainda mais específico, após a noite de 28 de dezembro de 1943, estariam “lançadas as bases do teatro moderno”, posto o impacto da encenação de Ziembinski, do cenário de Santa Rosa e da repercussão desse acontecimento.

A propósito da “vida teatral brasileira”, em geral, defendia-se a opinião unânime que, após um longo período de estagnação e decadência, o teatro brasileiro teria “renascido” (ou “nascido”?)

quando Os Comediantes estrearam a primeira peça de sucesso de Nelson Rodrigues. A começar por Galante de Sousa, que afirmou:

A verdade é que a nova orientação só se concretiza com ‘Os Comediantes’, em 1938. Foi esse conjunto que, preocupado com a renovação da cena nacional, nos fez conhecer as ‘marcações’ ousadas, em completa desobediência às regras tradicionais, e o maior aproveitamento do palco e adjacências. Com ‘Os Comediantes’ ficou demonstrada a importância do ‘diretor’ e os cenários passaram a ser um convite à imaginação e à fantasia do espectador. Desapareceu então o ‘vedetismo’, substituído pela preocupação de homogeneidade e unidade do conjunto (SOUSA, 1960, p. 246).

Sousa não menciona sequer alguma montagem em específico, o que reitera o caráter generalista de sua obra. Juízo assemelhado pode ser identificado em *Panorama do Teatro Brasileiro*, de Sábato Magaldi: “A maioria dos intelectuais e da crítica concorda em datar do aparecimento do grupo *Os Comediantes*, no Rio de Janeiro, o início do bom teatro contemporâneo, no Brasil” (MAGALDI, 2004, p. 207). O autor ainda reconhece a abertura do debate sobre a eleição de outras datas e outros animadores como responsáveis pela renovação do palco, mas permanece resolutivo – “está fora de dúvida: pelo alcance, pela repercussão, pela continuidade e pela influência no meio Os Comediantes faz jus a esse privilégio histórico” (*Ibidem*).

Sobre o viés precursor de Os Comediantes, escreveu Décio de Almeida Prado que “o que víamos no palco, pela primeira vez em todo o seu esplendor, era essa coisa misteriosa chamada *mise-en-scène* (só aos poucos a palavra foi sendo traduzida por ‘encenação’), de que tanto se falava na Europa” (PRADO, 1988, p. 40). Com essa afirmação, o crítico também tratava da montagem de *Vestido de Noiva*, pois a inovação dessa encenação ensinara ao setor artístico a compreensão da obra espetacular como segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto a instituída pelo texto teatral.

Na esteira desse raciocínio encontra-se Gustavo Dória, o primeiro historiador do teatro moderno brasileiro. O seu livro *Moderno Teatro Brasileiro: crônicas de suas raízes*, publicado em

1975, é um estudo dedicado a traçar cronologicamente o teatro moderno, dividido em três partes: “valorização do espetáculo”, “fixação do autor brasileiro” e “primado do diretor”. Dória, além de ser o único a redigir até hoje a história do grupo Os Comediantes, foi um dos principais integrantes do grupo em sua fase inicial. Esse fato deve ser levado em consideração ao se analisar os seus escritos, enquanto fonte, pois existe ali, nitidamente, um projeto a ser defendido.

Aliás, os quatro historiadores apresentados acima representam a geração moderna de historiadores do teatro brasileiro. Essa geração, por sua vez, “desposou o ponto de vista moderno de instauração de um marco zero a partir de si” (BRANDÃO, 2010, p. 338). Ou seja, redigiu a história do teatro a favor de seus contemporâneos, visando combater as práticas teatrais ditas “ligeiras” em vista do gosto massivo do público. Por isso, justifica-se a constante sensação de decadência da vida teatral brasileira, frequentemente assinalada na imprensa pelos mesmos críticos teatrais que, anos mais tarde, assumiram a função de historiadores do nosso teatro.

Nesse sentido, partindo dessa premissa inicial, de modo a situar o estado da arte de Os Comediantes na historiografia, esse trabalho tem como objetivo principal investigar a constituição inicial do grupo, seus primeiros anos de existência (portanto, sua fase amadora). O recorte temporal, de 1938 a 1942, apresenta o grupo no interior da Associação dos Artistas Brasileiros (AAB), sob a presidência e iniciativa de Celso Kelly. Será analisada a primeira temporada ‘de arte’ do grupo, evidenciando certa contradição entre as representações de si e as práticas teatrais a partir de fontes documentais. Destaca-se, nesta pesquisa, o papel que o SNT exerceu na engrenagem de produção do grupo, inteiramente dependente do subsídio estatal e em oposição ao “teatro de mercado”.

Algumas fontes utilizadas por essa pesquisa são ainda inéditas e provêm do Arquivo Privado João Ângelo Labanca, localizado no Centro de Documentação e Informação (CEDOC) da Funarte, no Rio de Janeiro-RJ. Destacam-se, sobretudo, recortes de jornais ou periódicos disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional,

uma vez que uma parcela significativa dos integrantes do grupo em questão trabalhava e/ou colaborava esporadicamente na imprensa carioca.

OS COMEDIANTES:

O IDEÁRIO, SUAS CONDIÇÕES ORIGINANTES E SUAS PRÁTICAS

A valer, Os Comediantes se explica como um acontecimento resultante da disputa de jovens descontentes com a prática teatral vigente no Rio de Janeiro. Essa pulsão contestatória também fez eclodir outros conjuntos amadores, como é o caso – por exemplo – do Teatro do Estudante do Brasil - TEB, de Paschoal Carlos Magno, que teria iniciado a *era moderna* com a montagem de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare e direção de Itália Fausta, em 1938. Foi, portanto, pelo caminho do amadorismo que a noção de *grupo teatral* passa a significar afinidade de projeto estético, formado por um conjunto de artistas vinculados por um ideário comum. Essa nova noção coexistiu com o modo de organização empresarial, até promover uma alteração paradigmática na ordem produtiva do campo teatral brasileiro.

Na década de 1930, a figura do ator – em especial, a dos astros e estrelas mantenedores do teatro “antigo” – era esporadicamente atacada na imprensa, fazendo surgir um universo de crença a respeito da prática teatral. Entre elas, incluía-se a crença no desligamento do nome exclusivo de um ator ao evento teatral em si. Importavam, para isso, novas concepções sobre o trabalho do ator, as quais estavam circunscritas à ideia de *comediante*, bem distinta da outra, a do *ator*. Embora, hoje, para nós, a palavra “comediante” tenha uma conotação pejorativa, essa visão difere da compreensão que se defendia à época. Para a proposição moderna, era necessário instaurar outra concepção do que se esperava do ator. Ou seja, seria necessário eliminar o estrelismo do ator principal – e uma saída seria a proposição da noção de equipe. O conjunto pioneiro, para a

incorporação desses ideais revolucionários, teria sido Os Comediantes.

Relatos apontam Santa Rosa como o responsável pela escolha do nome. De acordo com Barsante, primeiro biógrafo do cenógrafo, ele teria procurado, durante dias e dias, uma definição que pudesse exprimir o seu real desejo, ou seja, “que cada elemento reunisse o conjunto de qualidades necessárias para encarnar qualquer personagem” (BARSANTE, 1982, p. 40) e, cogita ele, “acho que foi num dicionário ou revista italiana na qual havia um artigo do meu amigo Mário da Silva que encontrei a definição específica, diferenciando *ator* de *comediante*”.

De fato, o nome do grupo foi inspirado nas concepções dos artistas franceses Jacques Copeau (1879-1949), Charles Dullin (1885-1949) e Louis Jouvet (1887-1951), nomes importantes da modernização teatral francesa, que propunham tal diferenciação. De acordo com Pavis, teria Jouvet sistematizado uma distinção implícita entre *ator* e *comediante*. Grosso modo, o “ator” distingue-se do comediante por se restringir a certos papéis, correspondendo ao seu *emploi* (tipo físico, voz, idade, personalidade etc.). O “ator”, aqui, define o papel em função de si próprio e sua presença assume função dramaturgica, ou seja, é a estrela maior que o personagem. Por outro lado, o “comediante” seria aquele em que a maleabilidade atorial permite desempenhar qualquer personagem, não mais obedecendo a uma padronização. Sendo agora um intérprete, o comediante desapareceria totalmente por trás da máscara do personagem (PAVIS, 2015, p. 57).

ASSOCIAÇÃO DOS ARTISTAS BRASILEIROS (AAB) E SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO (SNT)

Vale dizer: pouca documentação de arquivo foi encontrada referente aos primeiros anos de existência do grupo. Apesar da condição precária da preservação do patrimônio documental das artes cênicas brasileiras, esse dado sugere a possibilidade de uma formação do grupo ainda frágil no final dos anos 1930. No entanto, convém citar a

dissertação do pesquisador Henrique Vertchenko (2016), pois foi, a partir desse trabalho acadêmico, que encontrei uma análise sobre a gênese d’Os Comediantes ancorada a uma fonte documental, até então, não encontrada: o Anuário da AAB do ano de 1936. Além disso, ao analisar os processos de legitimação envolvidos na construção do marco de *Vestido de Noiva*, a partir da crítica teatral impressa, aquela dissertação se inscreve como uma das pioneiras bibliografias dedicadas ao estudo sobre Os Comediantes, portanto fundamental para este trabalho.

O surgimento d’Os Comediantes está intimamente associado às atividades da AAB, sobretudo com as iniciativas em promoção ao teatro durante a gestão de Celso Kelly. Celso Octávio do Prado Kelly nasceu em Niterói, em 1906. Foi jornalista, escritor, dramaturgo, professor, historiador e crítico de arte, tendo se formado em Direito pela Universidade do Brasil e frequentado a Escola Nacional de Belas Artes. Posteriormente, lecionou no Instituto de Educação e na Faculdade Nacional de Filosofia do Rio de Janeiro, além de ter sido nomeado para diversos cargos no campo da educação e da cultura. Escreveu ensaios analisando a produção de arte dos pintores Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho), Francisco de Goya e Candido Portinari¹, um livro de ensaios sobre a literatura de Machado de Assis e uma quantidade significativa de obras sobre comunicação e educação.

Celso Kelly exerceu papel fundamental na Associação dos Artistas Brasileiros (AAB), primeiramente como secretário geral desde a sua fundação, em 1929, e depois como diretor do Conselho Geral, logo em 1930, tornando-se presidente a partir de 1932. Essa Associação, fundada pelo artista plástico Mário Navarro Costa, surgiu a partir do convívio de artistas plásticos dos mais variados ramos durante o 1º Salão dos Artistas Brasileiros, sediado no salão nobre da Biblioteca Nacional, em setembro de 1929.² Criando um movimento

¹ Celso Kelly era um grande incentivador do jovem pintor Candido Portinari. Segundo João Roberto Kelly, houve a ocasião em que “Candinho” fez uma visita inesperada e presenteou à família ao pintar um painel na sala da antiga residência, na Lagoa (Rio de Janeiro – RJ).

² Todas as informações sobre o histórico da associação foram retiradas do *Anuário AAB de 1936* (Cedoc/FUNARTE).

contrário ao formalismo clássico do Salão Nacional de Belas Artes, localizado no prédio vizinho, reuniram em exposição obras de artistas como Candido Portinari, Raul Pedrosa, Ismael Nery, Alvarus, Alberto Guignard, Roberto Rodrigues, Celso Kelly e Ruy Campello, além do próprio Navarro da Costa. Com o término do evento, alguns artistas participantes decidiram criar uma “brilhante associação de arte, literatura e mundanismo” intitulada Associação dos Artistas Brasileiros.

De acordo com Vertchenko (2016, p. 120-1), a oposição da AAB frente ao academicismo da Escola Nacional de Belas Artes comprova “disputas por hegemonia no campo artístico que se relacionam a conflitos geracionais e a novos estatutos da arte no plano nacional, marcadamente a crescente influência do modernismo”. Ainda que tal Associação fosse voltada para as artes plásticas, o anuário de 1936 comprova a realização de concursos no âmbito das artes cênicas, visando o seu desenvolvimento técnico e estético. Nesse sentido, justifica-se o caráter de “refúgio” da AAB para os indivíduos descontentes com o teatro do ator.

Em 1938, após um concurso de peças em 1 ato, teria *Os Independentes* (um grupo concorrente) vencido e “animado” Celso Kelly a concretizar o seu sonho: criar um grupo de teatro dentro da AAB. Seria, este, o surgimento do grupo, tendo em sua formação embrionária as presenças de Santa Rosa, Luiza Barreto Leite e a passagem meteórica de Jorge de Castro: “A gestão de Celso Kelly foi permeada por algumas atividades que demonstram interesse e sua inquietude em relação ao teatro” (VERTCHENKO, 2016, p. 121). Ressalta, ainda, o pesquisador a realização das conferências de Anton Giulio Bragaglia, em 1936, e de Jarbas de Carvalho, em 1939. Para além da AAB, vale destacar que Celso Kelly integrou a Comissão de Teatro Nacional, órgão dedicado ao estudo dos problemas do teatro no Brasil.

Com o advento do Estado Novo, o decreto-lei nº 92, de 21 de dezembro de 1937, extinguiu a Comissão Nacional de Teatro e instituiu um novo órgão – o Serviço Nacional de Teatro (SNT). Vale transcrever, aqui, a concepção de teatro que deveria nortear as ações do SNT, contidas no decreto: “O teatro é considerado uma das

expressões da cultura nacional, e a sua finalidade é, essencialmente, a elevação e a edificação espiritual do povo”. Nesta direção, observando as competências do SNT, percebe-se o interesse pela perspectiva educativa do teatro, constatada pelo incentivo ao teatro para crianças e adolescentes dentro e fora das escolas, pela presença do amadorismo teatral, pelo interesse em traduzir e publicar obras teatrais, além de se preocupar com o ensino e a formação dos profissionais em teatro. Assim, o teatro amador, às margens do teatro profissional, ancorou sua prática em função de um repertório “sofisticado”, descomprometido com o gosto do público, sendo capaz de renovar as práticas teatrais ou, ao menos, atender a uma parcela da população brasileira que não fazia parte da “plateia geral” do teatro brasileiro profissional (CAMARGO, 2013), assumindo, também, como principal política, a concessão de auxílios aos artistas.

Em depoimento, Luiza Barreto Leite afirma que:

Três mineiros fizeram a independência econômica do grupo: Aníbal Machado, convidado para presidente, Gustavo Capanema, Ministro da Educação e, sobretudo, Carlos Drummond de Andrade, o Chefe de Gabinete, que soube como ninguém unir a arte à cultura [...]. (LEITE, 1975, p. 43).

Pode-se afirmar que foi em razão da política de concessão de auxílios financeiros ao teatro pelo SNT e dos vínculos de amizade com os intelectuais no poder que Os Comediantes conseguiu definitivamente subir aos palcos. A relação de auxílios concedidos pelo órgão atesta que o grupo, em nome da AAB, recebeu a quantia de 10\$000 (dez mil contos de réis) para o ano de 1939. Da quantia total distribuída neste ano – 1.369.655,80 –, o valor aos Comediantes representa a média distribuída entre os beneficiados, ao passo que valores expressivamente altos foram destinados à Companhia Delorges Caminha, Luiz Iglezias e Jayme Costa, ou seja, nomes representativos do teatro comercial.³

³ Relação de auxílios concedidos entre 1939-1951 (Pasta SNT-Auxílios). CEDOC/Funarte.

A PRIMEIRA TEMPORADA DE ARTE: ENTRE REPRESENTAÇÕES E PRÁTICAS

A primeira temporada estava prevista para o mês de dezembro de 1939, mas só se realizou em janeiro de 1940. O levantamento de notas jornalísticas em periódicos, como *Jornal do Comércio*, *Diário de Notícias*, *Diário da Noite* e outros, comprova a penetração d’Os Comediantes na imprensa – dado que merece atenção, visto tratar-se de um *grupo amador*. Os Comediantes estreou no dia 15 de janeiro de 1940, no Teatro Ginástico, o espetáculo *A verdade de cada um*, de Luigi Pirandello e direção de Adacto Filho. Sobre essa montagem, destaco a única crítica com assinatura. Foi a de Bandeira Duarte, no jornal *O Globo*, que revela a entrada por distribuição dos convites, bem como a quantidade de pessoas na plateia.

Dado o critério adotado na distribuição de convites, só nos foi possível assistir ao primeiro ato da peça, visto que no intervalo para o segundo ato as nossas cadeiras foram ocupadas por outros convidados. A superlotação do teatro e a falta de número das localidades (uma inovação prejudicial e absurda em teatro) criaram a desagradável situação de nos afugentar do Ginástico. De pé, com o calor que fazia, era impossível assistir ao espetáculo. Fica, porém, aqui registrada a estreia dos “Comediantes” e um elogio geral à maneira pela qual conduziram o único ato que conseguimos ver, da última fila de balcões.⁴

Da crítica de Bandeira Duarte, conclui-se que o espetáculo se realizou gratuitamente.⁵ Esse aspecto evidencia o caráter *seletivo* da plateia,⁶ provavelmente composta por membros da AAB, perfil exato de pessoas interessadas pelo teatro de arte.

⁴ BANDEIRA, Manuel. Nota sobre “Os Comediantes”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 17.01.1940.

⁵ A estruturação de uma apresentação artística para uma audiência de convidados é o primeiro estágio em que passou o concerto musical em relação ao seu desenvolvimento no mercado de arte. Essa prática pode ser pensada, aqui, na esfera do evento teatral coexistindo com o terceiro estágio: bilheteria aberta a qualquer pagante interessado. Cf. ELIAS, 1995. P. 33.

⁶ A título de informação, sabe-se que o Teatro Ginástico tinha, nessa época, a capacidade de 791 lugares, distribuídos da seguinte forma: 6 camarotes, com total de 27 lugares; balcão, com 242

A segunda estreia da temporada foi com a comédia clownesca *Uma mulher e três palhaços*, de Marcel Achard, tradução de Álvaro Moreyra e direção também de Adacto Filho. Sabe-se, contudo, que a crítica teatral que se fazia até meados da década de 1940 não era uma crítica *stricto sensu*. De acordo com a pesquisadora Ana Bernstein, quase todos os jornais possuíam um espaço destinado ao noticiário teatral, onde, vez por outra, saíam as “Primeiras” (primeira – e na maioria das vezes a única – avaliação do espetáculo), podendo ser identificadas por iniciais, sendo comum o uso de pseudônimos, ou mesmo sem assinaturas, não se distinguindo muito das demais notícias teatrais (Cf. BERNSTEIN, 2005). “O formato dessas críticas”, explica Bernstein,

[...] tipicamente curto, de 15 a 20 linhas no máximo, não fazendo, de hábito, nenhuma objeção ao espetáculo. Mas o que nelas chama a atenção é o seu tom próximo à crônica social, onde os critérios mais fartamente empregados são o bom gosto (critério empregado, mas nunca definido), a beleza, a correção, a elegância e a graciosidade das atrizes, o brilho dos cenários, a comicidade do texto, a leveza da peça (*Ibidem*, p. 46).

Nas três (e únicas) récitas de *Uma mulher e três palhaços*, apenas Abadie Faria Rosa, um dos principais representantes da “velha crítica”, assinou sua análise no jornal *Diário de Notícias*. A crítica publicada no jornal *A Noite* é assinada pela inicial “E.” e, no jornal *Correio da Manhã*, segue sem assinatura.⁷ De um modo geral, entre os homens, somente um ator recebeu um comentário otimista e conciso sobre o seu personagem Crockson: “Convenceu e agradou”. No caso do periódico *A Noite*, quem mais esteve sob o olhar da crítica foi Mary Cardoso, no papel da bailarina, tanto para o elogio quanto para o apontamento de suas fragilidades enquanto atriz.

lugares; cadeiras de 1º classe, com 499 lugares; e cadeiras extras, 23 lugares. Cf. DIAS, 2012, p. 372).

⁷ No entanto, sabe-se que Celso Kelly era redator do periódico *A Noite* e Paschoal Carlos Magno assinava a coluna de crítica do *Correio da Manhã*.

Teria sido perfeita sem o leve defeito de articulação, que torna como que demasiado infantil a sua voz, e principalmente se as meias não parecessem pesadas demais para a sua frágil figura. Os seus dois monólogos, ela os disse com rara felicidade, que os quentes aplausos testemunharam.⁸

Vistas as considerações sobre o desempenho de Mary Cardoso, fica explícito o caráter vago e indefinido, característico da “velha crítica”. Os conceitos empregados servem muito pouco à análise de um trabalho teatral. Mesmo quando há uma referência à linha em que a atriz conduzia a personagem, o crítico não chega a explicitar que linha é esta, nem a forma como ela se relaciona com o todo da representação.

Menos laudatório é o trecho abaixo sobre a qualidade da encenação: “O que se evidenciou, entretanto, desde a primeira até a última cena da peça, é que a representação não estava ainda, em condições de ser efetuada. A peça precisava de muito ensaio e só daqui a vinte ou trinta dias poderia, talvez, subir à cena”.⁹ Essa consideração explica, talvez, os constantes adiamentos da temporada durante o mês de dezembro de 1939. E, se por um lado, alguns atores passaram despercebidos pela crítica, o contrário aconteceu com um integrante da equipe técnica: “Não podemos terminar, sem mencionar a atuação do ponto que, no seu louvável intuito de cooperar para o brilho do espetáculo, punha de vez em quando a cabeça de fora e ia indicando: dona fulana chegue um pouquinho para lá; seu sicrano é a vez de sua ‘fala’. E assim por diante”.¹⁰

Outro dado intrigante consta no programa do espetáculo, no qual informa *direção de cena* de Adacto Filho e *mise-en-scène* de Agostinho Olavo Rodrigues. Portanto, parece possível afirmar que Adacto Filho, nas suas atribuições como diretor, ainda não possuía uma compreensão tão autônoma e particular de um espetáculo à altura de assinar sozinho a direção. Se Agostinho Olavo se

⁸ “Uma mulher e 3 palhaços, de M. Achard, no Teatro Ginástico – pelo grupo Os Comediantes”. *A Noite*. Rio de Janeiro, 23.01.1940.

⁹ *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 24.01.1940.

¹⁰ *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 24.01.1940

responsabilizou pela elaboração das marcações da montagem da obra de Marcel Achard, o mesmo aconteceu – a constar na narrativa oficial de Gustavo Dória – com a montagem de *A verdade de cada um*, quando, dessa vez, “Brutus Pedreira, dentro do esquema francês, aproveitando dos estudos de Copeau e Baty, fez um levantamento cênico do original de Pirandello, marcando toda a peça através de gráficos e entregando-a ao Adacto Filho para que a ensaiasse” (DÓRIA, 1975, p. 75). Segundo Dória, o levantamento de Brutus procurava dar à representação um “clima” adequado de província italiana, para melhor ambiente e compreensão da peça, bastando somente o tempo necessário dos ensaios.

Nota-se, portanto, uma nítida familiaridade de Adacto com as convenções teatrais, contraditoriamente, como afirma Dória, “de hábitos inaceitáveis contra a qual foi empreendida a grande cruzada” (*Ibidem.*). Ou seja, os trechos das críticas teatrais apresentadas acima são reveladores de uma contradição entre as representações e as práticas do conjunto Os Comediantes. Embora o grupo condense em seu nome a síntese do projeto moderno, o exercício de cena não é ruptura imediata, e racional, atravessa antes o corpo, carregado de memória e sentido.

O QUE PROMETE O TEATRO DO FUTURO?

Após essa temporada composta por dois espetáculos de apresentação única, o grupo reapresenta *A verdade de cada um*, em novembro de 1941, desta vez patrocinado pela poetisa Adalgysa Nery. Cabe observar, dessa forma, como os meios de produção do conjunto estavam oscilando entre o mecenato e o amparo estatal.

No dia 3 de fevereiro de 1942, o Serviço Nacional de Teatro (SNT) recebe um pedido de auxílio de 160.000,00 mil contos de réis em nome de Os Comediantes, desta vez com personalidade jurídica própria, mas ainda filiado à AAB. Antes de apresentar o plano de atividades, o pedido remonta ao histórico episódico do grupo, destacando sempre sob quais condições econômicas foi possível realizar espetáculos. Toda a argumentação para justificar que:

A carência de recursos financeiros, porém, tem impedido que “Os Comediantes” realizem, em mais ampla e eficiente escala, a finalidade cultural que motivou a sua criação. O ingresso aos espetáculos do grupo é feito mediante convite, não havendo entradas pagas e, assim sendo, não possuem “Os Comediantes” fundos nem fontes de renda de espécie alguma. As dificuldades econômicas daí decorrentes, além de falsear o intuito primordial dos dirigentes do grupo, que é criar um movimento teatral sério e ininterrupto, de alta significação artística, determinam intervalos de tempo mais ou menos longos, entre as manifestações de “Os Comediantes”, prejudicando o treinamento dos componentes do corpo cênico, sujeitos, desse modo, a um trabalho seccionado, que, exigindo deles maior esforço, lhes impede o total aproveitamento, oriundo da continuidade.

O projeto apresentado ao SNT propunha a realização de montagens de textos estrangeiros e oito conferências sobre assuntos ligados às peças do repertório escolhido. Como se não bastasse, também previa uma exposição de cenários e figurinos e um concurso de peças inéditas. Certo que o grupo tinha consciência de que a proposta era audaciosa, mas correspondia às expectativas de intelectuais que assumiam cargos no poder público. Segue a resposta ao pedido:

O Sr. Ministro incumbe-me de transmitir-vos recomendação no sentido de, no orçamento desse Serviço para 1943, ser incluída a parcela de 160 contos, destinada a auxílio do grupo teatral “Os Comediantes”, desta Capital. Na hipótese de já ter sido encaminhada a proposta orçamentária e a verba global da mesma não permitir o auxílio em causa, S. Exc. deseja que o SNT se entenda com os órgãos competentes, para o aumento da dotação.

Este trecho foi escrito por Carlos Drummond de Andrade, então Chefe de Gabinete do Ministro Gustavo Capanema. A aprovação do pedido garantindo a verba para o ano de 1943 explicitou o

personalismo de Capanema a favor do grupo. O empenho do Ministro foi de tamanha ordem que, caso o orçamento já estivesse sido encaminhado, seria necessária uma renegociação com os órgãos competentes. A saber, a verba destinada ao grupo estava à altura dos valores concedidos às companhias profissionais nos anos anteriores. Para 1943, a quantia aos Comediantes perdia em valor de grandeza apenas para a Comédia Brasileira que, por sua vez, era a companhia oficial. É diante dessas condições que o grupo adentra o histórico ano de 1943.

CONCLUSÃO

“Da gênese à formulação do teatro do futuro”, é lícito apontar a intervenção direta do SNT como responsável pela viabilização do sucesso de Os Comediantes. A produção teatral do grupo remete a um teatro de corte, visto que a estruturação da relação entre a obra e o público deu-se por distribuição de convites, provavelmente entre os corredores do Palace Hotel, local onde funcionava a AAB. Frisar em quais condições foi possível o grupo “existir” me faz pensar também o quão injusto, desproporcional e insuficiente foi e ainda é a política de incentivo à cultura no país (refiro-me explicitamente à Lei Rouanet e à enxurrada burocrática de editais aos quais, nós artistas, estamos rendidos).

Injusto, pois o critério de escolha do grupo foi personalista. Desproporcional, pois o valor de grandeza recebido pelo grupo destoa do valor recebido pelos demais grupos amadores, aliás, uma quantia que deveria ter sido destinada aos profissionais do campo teatral, perfil exato dos agentes da área. E insuficiente, pois, embora Os Comediantes tenha recebido uma quantia de tal grandeza, além de outras quantias futuras, o motivo principal da dissolução do grupo foi justamente a ausência de verba.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARSANTE, Cássio Emmanuel. *Santa Rosa em cena*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1982.

BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

BRANDÃO, Tania. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas 'Histórias do Teatro no Brasil'. In: MOSTAÇO, Edécio (Org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Editora Design, 2010. p. 333-375.

BRASIL. Decreto-Lei nº 92, de 21-12-1937. Cria o Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro, 1937.

CAMARGO, Angélica Ricci. *A política dos palcos: teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945)*. Rio de Janeiro: FGV, 2013.

DÓRIA, Gustavo. *Moderno Teatro Brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1975.

DIAS, José. *Teatros do Rio: do Século XVIII ao Século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

LEITE, Luiza Barreto. A Fase Heroica. *Dionysos*, Rio de Janeiro, n. 22, 1975.

MAGALDI, Sábado. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora Global, 2004.

MELLO, Graça. Testemunho. *Dionysos*, Rio de Janeiro, n. 22, 1975.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno: 1930-1988*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SOUSA, Galante. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC; INL, 1960.

VERTCHENKO, Henrique B. *A Fabricação do Teatro Brasileiro Moderno: “Vestido de Noiva” e A Crítica Teatral, 1928-1948*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2016.

AMADORES EM CENA: DRAMATURGOS E ESTUDANTES PIAUIENSES NO CONTEXTO DA NOVA DRAMATURGIA (1950-1970)

VANESSA SOARES NEGREIROS FARIAS

Entre os gêneros literários, o Teatro foi sempre desprezado em nosso Estado. Em Parnaíba, noutros tempos, levaram-se à cena alguns dramalhões ou altas comédias, o que dava a entender que se estava desenvolvendo o Teatro em nosso meio; muito embora pessimamente levadas, sem trazerem em si uma cenografia adequada, contrarregra fraco, efeito de luz deficiente, entretanto ia-se constatando a sua melhora de encenação a encenação. O povo que ia assistir não olhava as suas filhas, mas via grande esforço e muito amor, que despertava pela arte. Tais apresentações eram geralmente representadas por estudantes, e esses rumaram para outros estados ou seguiram o comércio ficando o nosso Teatro de amadores completamente esquecido (AQUINO, 1946, p. 2).

INTRODUÇÃO

De acordo com Carlos Sússekind de Mendonça, em *História do Teatro Brasileiro*, publicada em 1926, os estudos sobre o teatro devem levar em consideração os aspectos literários, cênicos e sociais. Por esse ponto de vista – sustentado por João Roberto Faria, no segundo volume de sua *História do Teatro Brasileiro*, publicada em 2013 – cada um dos três aspectos corresponde a funções claramente definidas:

a da criação (aspecto literário), a de representação (aspecto cênico), a de repercussão (aspecto social). A primeira função é exercida pelos autores. A segunda, pelos artistas, pelas empresas e pelos profissionais do teatro em geral. A terceira, finalmente, pelo público e pela crítica (FARIA, 2013, p.17).

Partindo dessas observações, a historicidade do teatro piauiense, vista nesta pesquisa, levará em consideração sobretudo um dos três aspectos apontados por Mendonça: o social.

A proposta, há muito pensada, é fruto de um amadurecimento historiográfico e de uma incômoda constatação: a história do teatro piauiense, apesar dos esforços já empreendidos, é lacunar, sobretudo no que se refere aos estudos acerca das tensões sociais e culturais que envolvem o universo dramaturgico no período em questão (1950-1970).

O tom das discussões, no início dos anos cinquenta, na capital Teresina era alto. A cidade estava prestes a comemorar seu primeiro centenário e muito pouco havia sido feito pelo Estado para mudar a realidade sociocultural. Na época, a Prefeitura de Teresina, em decorrência das festividades, empreendeu uma série de concursos artísticos e literários para tentar dar visibilidade à cidade, sob o ponto de vista da cultura. Naquele cenário, se fez necessária a produção intelectual atuar como uma forma de se combater o atraso no campo das artes e das letras.

Foi nessa atmosfera, de necessidade de avanço, que a discussão sobre o teatro piauiense ganhou as páginas dos jornais locais,

com consideráveis repercussões nas esferas oficiais. Além disso, o ano das comemorações do centenário coincidiu com a passagem da caravana do Teatro do Estudante do Brasil (TEB)¹ com o seu fundador, Paschoal Carlos Magno,² que havia iniciado, naquele ano, uma turnê intitulada “Viagem ao Norte”, na qual teria como objetivo o “deslocamento do grupo na busca por novas praças” (FONTANA, 2016, p.328).³

Esses fatores contribuíram para que se desse início, em Teresina, à recondução de discussões, bem como a conquista, reconquista e iniciativas para criação de um público que valorizasse a atividade cultural na capital piauiense. Para tanto, artistas e literatos, cientes de que era na escola onde as notícias do mundo cultural e intelectual circulavam com maior rapidez, utilizaram-na como principal canal para inserção da capital no cenário das artes. Assim, o começar de novo do teatro piauiense foi forjado dentro das escolas e ginásios, sobretudo da cidade de Teresina.

Nesse sentido, este trabalho tem como problema analisar as tensões sociais e culturais oriundas dos ideais artísticos piauienses, inseridos no contexto da modernização do teatro brasileiro entre as décadas de 1950 e 1970, no sentido de desnudar e historicizar as

¹ O Teatro do Estudante do Brasil - TEB, fundado em 1937 por Paschoal Carlos Magno foi inspirado nos teatros universitários europeus, com uma função pedagógica, de formação teatral, e outra artística, de introduzir no teatro brasileiro a função do diretor teatral, cargo para o qual convoca a atriz Itália Fausta, que assina o primeiro espetáculo do grupo, Romeu e Julieta, de William Shakespeare, em 1938. O TEB é definido pela historiografia teatral brasileira como o grupo amador que fez parte da instauração do processo de modernização que visava à formulação estética do nosso teatro.” (FONTANA, 2016)

² Pascoal Carlos Magno (Rio de Janeiro, 13 de janeiro de 1906 — Rio de Janeiro, 24 de maio de 1980) foi um ator, poeta, teatrólogo e diplomata brasileiro. Foi também vereador pelo antigo Distrito Federal e, no governo Juscelino Kubitschek, ocupou a função de chefe de Gabinete. É considerado um dos renovadores do teatro brasileiro, sendo responsável, por exemplo, pela criação no país da função de diretor teatral.

³ A turnê Viagem ao Norte consistiu na visita do TEB a oito capitais – Manaus, Belém, São Luiz, Teresina, Fortaleza, Natal, João Pessoa e Recife – entre os meses de janeiro e março de 1952. A excursão do grupo terminou antes de o TEB passar por Aracaju, Salvador, Maceió e Vitória porque Paschoal tinha que reassumir suas funções na Câmara Municipal do Rio de Janeiro, no dia 15 de março de 1952. (FONTANA, 2016, p. 328).

ações do amadorismo teatral⁴, que tornaram possível o desenvolvimento cultural do estado no período em estudo.

A DRAMATURGIA PIAUIENSE PÓS-1950

O teatro, desde suas origens, mantém uma relação muito próxima com a história e pode ser tomado como espaço de análise para as diferentes formas de representação da sociedade, dos grupos sociais que a constituem (NASCIMENTO, 2015, p.40-41). A partir de estudos acerca da história de algumas cidades brasileiras, é possível relacionar o teatro com o contexto social, político e econômico.

Desde o início da década de 1950, os esforços para uma nova dramaturgia brasileira tornaram-se pautas de muitas discussões. A produção dramática acompanhou, e não poucas vezes antecipou, conquistas no acelerado ritmo de uma era em que o teatro passou por profundas transformações (FARIA, 2013, p.17). Essa afirmação é recorrente em grande parte da escrita da história do teatro brasileiro, já que o

[...] teatro brasileiro estava mergulhado, desde a década de 50, numa viva preocupação tanto com a modernização da dramaturgia nacional quanto com a atualização de sua linguagem cênica nos moldes das mais importantes experiências internacionais. Empenhava-se, enfim, no necessário aprimoramento profissional de seus quadros (MORAES, 2018, p. 17).

⁴ A percepção do amadorismo teatral aqui é relacionada com a designação que indica um teatro praticado por um grupo de pessoas que apreciam teatro, executam-no com dedicação, mas que não conseguiram tirar proveito econômico que lhe garantisse o sustento, uma vida dedicada exclusivamente à dramaturgia. Até o momento desta pesquisa, não se encontram registros de artistas piauienses que não tiveram que dividir a dedicação ao teatro com outras profissões. No caso do teatro estudantil, acrescenta-se ainda o amadorismo, visto como uma prática teatral que assume aspectos de atividade de diversão, descompromissada com montagens viáveis para o teatro profissional (Cf. GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de, 2009).

No contexto local, destaca-se inicialmente o cenário urbanístico da capital piauiense. Teresina, em 1950, era uma cidade pequena, uma capital sem expressão econômica, carente de serviços básicos, tais como água potável, energia elétrica, esgoto sanitário, ruas calçadas, dentre outros problemas denunciados pela imprensa escrita da época (NASCIMENTO, 2009, p. 90). No plano cultural, por um lado, homens de letras manifestavam em seus escritos a movimentação social, os seus amores e seus lugares de memórias (FARIAS, 2015); por outro, dramaturgos planejavam as manifestações artísticas e enfrentavam dificuldades, principalmente de natureza econômica.

No Piauí da segunda metade do século XX, a principal casa de espetáculos – em consonância com a pobre infraestrutura urbana da capital do Estado – apresentava graves problemas estruturais, ao tempo em que refletia o descaso das ações políticas. Segundo Aci Campelo,⁵ “[o Teatro 4 de Setembro] chega aos anos cinquenta literalmente na lona” (CAMPELO, 2010. p. 83). Conforme é possível identificar em trecho da entrevista de Paschoal Carlos Magno, concedida ao diretor do *Jornal do Comércio* à época, Bento Clarindo Bastos, publicada na obra *Praça Aquidabã, sem número*,

Perguntado a respeito da sua impressão sobre o Teatro 4 de Setembro, respondeu: – A pior possível. Não conheço outro, pertencente ao Estado, tão lapidado. A respeito do assunto, na presença do governador, do vice, do prefeito e de todos os vereadores, na recepção que ofereceram ao Teatro do Estudante, tive oportunidade de falar, lamentando o descaso, por parte das autoridades, em que se encontra esse Teatro. Não seria possível quebrar o contrato e mandar limpá-lo, dar-lhe camarins e gabinetes sanitários? Não seria possível substituir as cadeiras ou deixar as que estão lá mais limpas, lavadas, com

⁵ Aci Campelo é dramaturgo e diretor teatral maranhense, natural de Lago da Pedra e residente em Teresina, Piauí. Desenvolve importante trabalho de historiografia do teatro piauiense. Formado em Artes Cênicas e pós-graduado em História Sociocultural pela Universidade Federal do Piauí. Foi presidente da Federação de Teatro Amador do Piauí, membro do Conselho Estadual de Cultura, diretor do Departamento de Artes da Fundação Cultural Monsenhor Chaves da Prefeitura de Teresina e presidente do SATED/Piauí – Sindicato dos Artistas e Técnicos. É professor da rede estadual de ensino, atuando na Escola Técnica Estadual de Teatro Gomes Campos.

fundos novos de palha ou madeira? Esse teatro não tem pano de boca, nem gambiarras, nem refletores. É nuzinho de tudo quanto se faz necessário a um espetáculo. (TITO FILHO, 1975, p. 108-109).

As críticas de Paschoal Carlos Magno repercutiram largamente nos meios político e intelectual do Piauí, não apenas por ele ser fundador do TEB, mas por ser embaixador e porque todos os segmentos sociais do Estado reconheciam a situação de penúria do Cine-Theatro 4 de Setembro – “Do alerta de Paschoal e das discussões posteriores que suas críticas geraram, o Theatro 4 de Setembro teve a sua mais substancial reforma desde a sua inauguração” (CAMPELO, 2010, p. 85). A partir de então, foi acesa a chama que incentivou e fortaleceu a participação de amadores e estudantes na promoção do teatro piauiense, abrindo as portas para novos artistas, dentre os quais destacam-se Leão Sombra do Norte Fontes⁶, José Gomes Campos⁷ e Antonio Santana e Silva⁸.

As décadas seguintes foram marcadas por qualitativas mudanças estruturais e culturais, vistas tanto nos aspectos urbanos, com os quais a cidade passou a contar, quanto na expansão da produção cultural. Na década de 1960, o prefeito de Teresina, Petrônio Portela, criou o Serviço Municipal de Teatro – SMT, que funcionava na sede da Prefeitura de Teresina, de onde começou a desenvolver sua política de apoio ao Teatro da capital, estimulando o surgimento de novos grupos, o auxílio à produção de espetáculos e o intercâmbio cultural com alguns municípios do Estado.

⁶ Leão Sombra do Norte Fontes nasceu no ano de 1928 na cidade de Picos-PI. Teve papel relevante no desenvolvimento de atividades culturais, entre as quais se destaca a manutenção durante os anos de 1946 a 1949 do Grupo Reisado Leão do Norte, que encenou na cidade “O Auto do Reisado”. (CAMPELO, 2010, p. 86.)

⁷ José Gomes Campos (1925-2007) estudou no Colégio Diocesano, em Teresina, e formou-se na antiga Faculdade de Direito do Piauí. Após a fundação da União dos Moços Católicos (UMC) nos anos 1950, passou a trabalhar intensamente pelo teatro piauiense, como diretor, autor e ator. (CAMPELO, 2010, p. 86,87).

⁸ Antonio Santana e Silva (1935-1993) teve presença marcante no movimento estudantil nos anos 1950 e, após a composição do Centro Estudantil Piauiense (CEP) em 1952, passou a ministrar curso básico de teatro (CAMPELO, 2010, p. 87,88).

Em 5 de novembro de 1965, foi inaugurado o Teatro de Arena, constituindo mais um espaço para o desenvolvimento da cultura teatral. E, mesmo com os reflexos da ditadura militar, os grupos de teatro oriundos do movimento estudantil continuavam lutando pela sua sobrevivência. Em 1967, o Teatro Estudantil Teresinense – TESTE – estreou a peça *Auto do Lampião no Além*, interpretada por alunos do Diocesano que trabalhavam com a literatura de cordel, como parte da disciplina História da Literatura Brasileira, ministrada pelo próprio Gomes Campos. A peça incentivou o movimento teatral da capital e se tornou um dos textos mais representativos do teatro piauiense, levando pela primeira vez a apresentação em festival nacional (CAMPELO, 2010).

A peça “Auto do Lampião no Além” teve uma carreira fenomenal dentro e fora do estado do Piauí, sendo montada por dezenas de grupos amadores. Levada para os Estados Unidos pela professora Teresinha Pereira, foi traduzida para o inglês por Judith Horton, com o nome de “Cangaceiro In Hell” e para o Espanhol, por Gladys Duarte-Shafer, para apresentações em festivais de teatro estudantil nas Universidades de Denver e Kansas [...] Sem dúvida alguma, a peça constitui-se no ponto de referência de uma nova fase da dramaturgia piauiense, quando do seu aparecimento, marcada por novas tendências e voltada para o questionamento de problemas regionais com uma visão universal. Com “Auto do Lampião no Além”, o teatro piauiense tinha dado seu salto qualitativo (CAMPELO, 2010, p. 103-104).

Além de Gomes Campos, a obra de mais três piauienses construiu, naquele momento, a dramaturgia fora do Estado, “levando a

temática local para as suas criações, conquistando prêmios e aplausos”. Foram eles Júlio Romão da Silva⁹, Francisco Pereira da Silva¹⁰ e Benjamin Lima dos Santos¹¹.

Entretanto, esse período áureo de efervescência cultural é enfraquecido no final da década de 1960. Com o dismantelamento do movimento estudantil pela ditadura militar, o teatro amador é sufocado nos estabelecimentos de ensino, atingindo não apenas o teatro, mas toda forma organizada de atuação cultural. Alguns artistas amadores tiveram que ir embora do Piauí, por acusações de supostos envolvimento políticos. *Auto do Lampião no Além* foi censurada e proibida no Cine-Theatro 4 de Setembro. Numa tentativa de apresentação da peça no Colégio Diocesano, os atores, após descobertos, foram obrigados a fugir às pressas, para não serem pegos pela repressão policial.

CENSURA: ESTUDANTES E AMADORES NA MIRA DO DOPS

Esse tópico trata do que pode se chamar de “intervalo” no processo de expansão da produção de espetáculos dos grupos amadores piauienses. A partir de 1969, não só o teatro, mas também toda forma organizada de atuação cultural perdeu força. Sobretudo, em virtude

⁹ Júlio Romão da Silva nasceu em Teresina em 1917, pertence à Academia Piauiense de Letras. Ficou conhecido por ser um dos expoentes do teatro religioso no Brasil. Entre outras peças, escreveu: “José, o vidente”, “Os escravos”, “O monólogo dos gestos” e a “Mensagem do Salmo”, esta última traduzida para o espanhol e adaptada para o cinema mexicano, nos anos 70. (CAMPELO, 2010, p. 105)

¹⁰ Francisco Pereira da Silva nasceu em Campo Maior-PI, dramaturgo dos mais importantes no cenário nacional, construiu uma dramaturgia genuinamente regionalista, mas de cunho universal. Escreveu as peças “Romance do Vilela”, “Cristo Proclamado”, que estreou em agosto de 1960, tendo no elenco, entre outros atores, Ítalo Rossi, Fernanda Montenegro, Francisco Cuoco, José Wilker e Sérgio Brito. (CAMPELO, 2010, p. 105).

¹¹ Benjamin Lima dos Santos nasceu em Parnaíba – PI em 1939. No período em que morou em Recife, foi professor de interpretação no curso de teatro da UFPE, autor e diretor de inúmeras peças, shows musicais e crítico teatral. Dramaturgo atuante no teatro infantil na década de 1970. Escreveu e dirigiu espetáculos ao ar livre, como: “Paixão de Cristo”, “Auto de Sebastião”, “Auto de Natal”. Roteirizou e dirigiu shows com Ângela Maria, Elba Ramalho, Nara Leão, MPB-4 e outros. (CAMPELO, 2010, p. 106-107; NASCIMENTO, 2015).

das consequências do 13 de dezembro de 1968, quando os inimigos da liberdade privilegiaram como alvos os palcos e as redações.

De acordo com Moraes (2018, p.18), a tolerância do governo militar com o teatro restringia-se à atividade profissional. O teatro amador praticado pelo movimento estudantil mereceu, desde o primeiro dia do golpe, o rigor reservado às atividades subversivas. Conforme explicita Michalski:

Quando as tropas desceram de Minas para o Rio, a 31 de março de 1964, o CPC se achava na reta final das obras através das quais o precário auditório da UNE estava sendo transformado numa moderna sala de espetáculos, a ser inaugurado poucas semanas depois, com a estreia de *Os Azeredos mais os Benevides*, de Oduvaldo Vianna Filho, já em ensaios, sob a direção de Nelson Xavier. No dia 1º de abril o prédio da UNE ardia em chamas, que destruíram completamente o que seria o futuro do teatro. (MICHALSKI, 1985, p.16)

Nesse contexto, a historiadora Beatriz Kushnir, em *Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*, relata uma série de eventos e ações dos censores no período do seu estudo. E, em meio às perseguições nas redações, a autora aponta situações envolvendo a dramaturgia nas tensões pós-1968, como é o caso da proibição da atriz Maria Fernanda que foi impedida pelo chefe de Censura do Departamento de Polícia Federal, Manuel de Sousa Felipe Leão Neto, de encenar, em Brasília, *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, uma remontagem que estava em turnê desde 1962. Sobre o fato, Kushnir nos conta que:

Nesse episódio, pode-se tocar em outros conceitos, ao meu juízo, erroneamente percebidos pelo coronel. Além das fronteiras da liberdade, da qual divergimos de limites, o ex-ministro também reforça uma ideia corrente – a incapacidade dos censores em executar suas tarefas [...] Verdadeiros *cães de guarda*, durante a vigência de censura prévia, ligavam para as redações de todo o país para instruir o proibido. Iniciavam dizendo: *de ordem superior, fica proibido...* (KUSHNIR, 2001, p. 20-21)

A autora relata ainda que a classe artística se manifestou após a censura à peça de Williams. As classes carioca e paulista demonstraram insatisfação porque passou a ficar estabelecido que para se

realizar qualquer espetáculo – cinema, teatro, baile de carnaval, shows eróticos ou não, concertos de música etc. – era preciso receber o aval do Serviço de Censura quanto ao horário a ser exibido e à faixa etária a que se destinava (KUSHNIR, 2001, p.21).

No caso da dramaturgia piauiense, sentiu-se a perda da plateia que vinha sendo conquistada para a área teatral, principalmente depois do sucesso de *Auto do Lampião no Além*, que após esse ano passou a ser censurada.

A historiografia do teatro piauiense relata perseguições políticas contra os amadores. Alguns tiveram que deixar o Estado, outros, como o caso específico do ator João Rodrigues Vasconcelos, morador da Casa do Estudante do Piauí e membro atuante do Teatro Estudantil Teresinense – TESTE, foi preso pelo DOPs em circunstâncias desconhecidas. Ele foi acusado pelo órgão de repressão sob alegação de que estava distribuindo panfletos contra a ditadura. O ator ficou incomunicável durante mais de dois meses nas mãos dos órgãos de repressão política do Piauí, sem que ninguém do movimento amador soubesse do seu paradeiro. Posteriormente, foi salvo por interferência de pessoas influentes. Porém, depois do episódio, ele foi embora para São Paulo, onde faleceu prematuramente com sequelas da prisão (CAMPELO, 2010).

Todavia, também no ano de 1969, Ary Sherlock juntou um elenco e remontou a peça sacra *A Tragédia de Gólgota*, na qual atuaram pessoas que deram largas contribuições ao teatro piauiense até na história recente, tais como José da Providência, Zezé Lopes, Assai Campelo, José Nazareno e Chico Augusto. Insistia-se então na proposta de manter acesa a chama da dramaturgia local.

Em uma das tentativas de resistir ao cerco da censura, a saber, a apresentação da peça censurada *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, no colégio Diocesano, no meio do espetáculo os

atores tiveram que fugir às pressas para escapar da repressão policial, marcando o fim definitivo do grupo TESTE, em 1970. A peça também foi a última a ser apresentada no Cine-Theatro 4 de Setembro, que naquele período já se encontrava bastante deteriorado. Entre 1971 e 1973, a casa exibiria apenas filmes com censura 10 anos até o seu fechamento definitivo em 1973.

CONCLUSÃO

Não obstante, em meio à censura, o Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares – Cepi, é criado em 1971 como parte integrante da Fundação Projeto Piauí, no governo do Dr. Alberto Silva. O Centro visava treinar professores da área de Comunicação e Expressão, numa proposta interdisciplinar. Embora o Centro estivesse a serviço do Estado, foi muito relevante para manter acesa a esperança da sobrevivência das manifestações artísticas na cidade. Assim, estudantes e artistas amadores, diante da ausência de uma casa de espetáculos, passaram a procurar espaços alternativos.

Posteriormente, em meio a tantos esforços e, favorecidos pelos reflexos do milagre econômico e pelo embrião de um processo de abertura política sinalizada pelo governo Ernesto Geisel (1974-1979), em contextos nacionais, no ano de 1974, através da Lei Delegada Nº145, de 2 de abril, organizou-se a Secretaria de Cultura do Estado do Piauí, criada pela Lei Estadual Nº 3.262, de 6 de dezembro do ano anterior.

O órgão foi criado com o objetivo de fomentar e amparar o fazer artístico-cultural do estado. Após essa criação, foi delegado ao grupo Cepi o desafio de remontar a peça *Auto do Lampião no Além*, para ser apresentada na programação oficial do Theatro 4 de Setembro, reaberto no dia 10 de março de 1975. A partir dessa reabertura, tornou-se possível aos amadores piauienses saírem do isolamento cultural no qual se encontravam novamente, bem como se tornou possível o contato com tendências teatrais modernas e, a partir de então, a sociedade piauiense recebe os ditos “grandes espetáculos nacionais”.

Contudo, viu-se que, entre as décadas de 1950 e 1970, os grupos amadores protagonizaram a atmosfera artístico-cultural do estado, comportando novas experiências em torno do teatro, especialmente a dos estudantes. A escolha pelo recorte temporal justifica-se pela compreensão de ser um período de reconstrução de uma cena teatral na capital,¹² processo caracterizado inicialmente pela reforma do então Cine-Theatro 4 de Setembro, principal casa de espetáculos do estado, bem como justifica-se pela preocupação dos intelectuais e poder público da cidade de Teresina com as festividades do primeiro centenário da capital, que tornou possível ao Piauí voltar a entrar na rota de companhias profissionais, pelo surgimento de grupos locais e atuações individuais expressivas e inéditas, como de musicistas, atores e dramaturgos.

O final do recorte temporal escolhido deve-se à migração de sujeitos dinâmicos na produção cultural piauiense após a reabertura do Cine-Theatro 4 de Setembro, em 10 de março de 1975.¹³ Foi um período marcado pela forte atuação dos artistas amadores, sobretudo por meio da criação da Federação de Teatro Amador do Piauí, em 1974. A federação consolida a abertura da dramaturgia piauiense às tendências teatrais modernas, o que impulsiona os artistas piauienses a participarem mais ativamente do movimento amador nacional ao tempo em que contribui com o crescimento da produção de espetáculos locais.

Por fim, acrescenta-se que, segundo a historiadora Stella Bresciani, “é na cidade que a história se exhibe” (BRESCIANI, 2002, p.15), é nos seus espaços que ela se constitui como lugar de tensão. Nesses espaços, instauram-se possibilidades de ação pela presença coletiva dos atores sociais e pelo registro dessa presença dramatizada em espetáculo que os sujeitos sociais procuram apreender através das diversas vias de acesso (BRESCIANI, 1992). A cidade protagonista nesta

¹² Reconstrução tendo em vista que, Ronyere Ferreira da Silva (2017), em sua pesquisa sobre o teatro teresinense no final do século XIX e início do século XX, dissertou acerca da construção de uma cena teatral na cidade.

¹³ Após a reabertura, a movimentação na casa foi intensa, destacando-se entre outros espetáculos: “Transe”, de Ronald Radd, direção de José da Providência, pelo grupo de Teatro Grutta, com Zezé Lopes ganhando o prêmio de ator revelação do ano. (CAMPELO, 2010)

pesquisa é a capital Teresina, cujas vias de acesso são experimentadas e ritualizadas pelos sujeitos que engendraram ações em prol da dramaturgia piauiense nas décadas mencionadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AQUINO, Ribeiro. O Teatro. *Renascimento: Órgão do Centro Estudantil Parnaibano*. Parnaíba-PI. 3 mar. 1946. Ano I. n. 3. p. 2.
- BRESCIANI, Maria Stella. *As sete portas da cidade*. Espaço & Debates. São Paulo, Neru, n. 34, 1992.
- BRESCIANI, Maria Stella. Cidade e História. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.
- CAMPELO, Aci. *História do Teatro Piauiense*. Teresina: A & C Assessoria e Promoções Culturais, 2010.
- FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro, II: Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva/Edições SESC SP, 2013.
- FARIAS, Vanessa Soares Negreiros. *Em busca da Geração Perdida: Formação escolar e intelectual de Homens de Letras em Teresina*. Teresina: EDUFPI, 2015.
- FONTANA, Fabiana Siqueira. *O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016.
- GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009
- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2001.
- MICHALSKI, Yan. *O Teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Coleção Brasil, anos de autoritarismo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- MORAES, A. P. Quartim de. *Anos de chumbo: o Teatro Brasileiro na cena de 1968*. São Paulo: Edições SESC, 2018.
- NASCIMENTO, Francisco Alcides do. A Imprensa escrita de Teresina nas comemorações do centenário de Teresina. In: NASCIMENTO, Francisco Alcides do (Org.). *Cidade e Memória*. Teresina-PI: EDUFPI / Imperatriz-MA: Ética, 2009.

NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. *Teatro e Modernidades: Benjamin Santos em incursão pela História e memória do Teatro Brasileiro*. Teresina: EDUFPI, 2015.

SILVA, Ronyere Ferreira da. *O Teatro em Teresina: produções artísticas e tensões culturais (1890-1925)*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2017.

TITO FILHO, Arimathéa. *Praça Aquidabã, sem número*. Teresina: Artenova, 1975.p. 108-109.



PARTE 2
MODOS DE TRABALHO, ROTAS E
ESPAÇOS TEATRAIS

ARQUITETURA, ATENÇÃO E TOTALIDADE: APONTAMENTOS SOBRE OS TEATROS DE WAGNER E REINHARDT

BEATRIZ MAGNO ALVES DE OLIVEIRA

INTRODUÇÃO

Como o título do presente trabalho nos sugere, o que busco investigar aqui é a possível relação entre uma ideia de totalidade no teatro e o desenvolvimento de mecanismos de controle da atenção do público pela cena. Para isso, partirei do conceito de Obra de Arte Total (*Gesamtkunstwerk*) cunhado por Richard Wagner (1813-1883), em seu livro *A obra de arte do futuro*, de 1849, e de suas ideias para a construção da Casa de Ópera de Bayreuth (*Bayreuth Festspielhaus*) em 1876.

Esta é uma parte da minha pesquisa de doutoramento, que tem como objetivo pensar a relação entre totalidade e controle da atenção em diferentes arquiteturas teatrais do início do século XX, como os teatros projetados a partir das concepções teatrais de Georg Fuchs, Max Reinhardt e Erwin Piscator. Para o presente trabalho, analisarei, além do teatro de Wagner, projetado pelo arquiteto Otto

Brückwald (1841–1917), a proposta arquitetônica da Grande Casa de Espetáculos de Berlim (*Großes Schauspielhaus Berlin*) idealizada por Max Reinhardt (1873-1943) e projetada por Hans Poelzig (1869-1936).

A partir dessa breve apresentação, é possível indagar o que esses artistas, em suas propostas teatrais tão diversas, teriam em comum para serem analisados em conjunto por esse estudo. A resposta mais simples seria dizer que cada um deles propôs espacialidades teatrais que nos levariam a uma ideia de "totalidade". A seguir, serão desenvolvidos alguns dos questionamentos trazidos por Wagner e Reinhardt acerca da "totalidade" no teatro.

Para iniciar o debate, apresentarei algumas das motivações para ter na concepção de Obra de Arte Total de Wagner o ponto de partida do presente estudo. O termo *Gesamtkunstwerk* é comumente traduzido para o português como "obra de arte total", porém o próprio Wagner se refere a essa nova obra de arte por diferentes designações. Uma das quais é, justamente, o título do livro no qual fundamenta o conceito, *A obra de arte do futuro (Das Kunstwerk der Zukunft)* (WAGNER, 2003). Ao longo deste livro, é mencionado também o termo "obra de arte coletiva" (*gemeinsamen Kunstwerk*). Essas três maneiras de referir à sua ideia para um trabalho artístico dizem muito sobre os objetivos que Wagner buscava com essa proposta.

Sobre essa ideia pode-se destacar dois aspectos relevantes para compreender a questão da "totalidade" na obra de arte. Por um lado, Wagner afirma que o *Gesamtkunstwerk* deve ser realizado coletivamente, por toda uma comunidade, e, conseqüentemente, precisa ser também fruído por toda essa comunidade; por outro lado, a questão da totalidade está também relacionada com a união de diferentes gêneros artísticos e diferentes artistas na construção de uma só obra. Assim, a totalidade, para Wagner, pode ser caracterizada tanto pela união de uma comunidade em prol de um objetivo, quanto pela união de gêneros artísticos distintos em prol desse mesmo objetivo.

Como nos afirma Jonathan Crary em seu livro *Suspensões da Percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna* (CRARY, 2013),

mais especificamente nas páginas dedicadas a pensar o teatro wagneriano, é possível perceber uma certa conexão entre a proposta arquitetônica de Wagner, com suas ocultações dos meios de produção da cena, e os estudos e tecnologias desenvolvidas no campo da visibilidade naquele momento. Segundo Cray, há, no século XIX, uma mudança na percepção visual e no modo como a modernidade vai entender o fenômeno da visão. Podemos destacar que foi no século XIX que se deu a invenção da câmera escura e, como consequência, da fotografia. Foi também naquele momento em que surgiram algumas instituições de controle social, cujos edifícios que as abrigavam eram capazes de conter uma enorme quantidade de pessoas, as quais tinham suas ações inteiramente controladas dentro desses espaços, pois a própria estrutura arquitetônica contribuiria para a vigilância. Pode-se dizer que vai ser no século XIX que o espaço teatral deixa de ser um local de encontro entre pessoas, tornando-se um lugar exclusivamente de contemplação. No texto de Cray, o autor aborda as "técnicas de controle psicológico" pensadas por Richard Wagner em seu teatro e aponta relações entre elas, as novas tecnologias da imagem e as instituições de controle.

Aqui, tentaremos pensar como algumas dessas técnicas eram fundamentais para a ideia de "totalidade" e como Reinhardt irá lidar com essas questões em um de seus empreendimentos arquitetônicos.

RICHARD WAGNER E A CASA DE FESTIVAIS

No interior da sala de espetáculos da Casa de Festivais de Bayreuth,¹ podemos observar que, ao longo de toda a região do público do teatro, existem colunas que afunilam as fileiras de assentos da plateia até o proscênio. No proscênio, existem três estruturas fixas em for-

¹ É possível visualizar a imagem do interior do *Festspielhaus* por meio do seguinte link: <architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/P/363478.php>. Em tempo, todas as imagens aqui utilizadas foram retiradas desta fonte e estão em domínio público, podendo, assim, ser reproduzidas sem violação a direitos autorais.

matos de arcos que reforçam a estrutura da boca de cena e direcionam ainda mais o olhar para a cena, criando um efeito de profundidade em perspectiva. Deste modo, o palco parece, visualmente, mais distante do espectador do que na realidade. Vale lembrar que o efeito ilusionista da perspectiva foi, ao longo do século XIX, explorado por diferentes aparelhos de ilusão óptica, como, por exemplo, o estereoscópio, no qual uma imagem com profundidade, tridimensional, era criada a partir da integração entre olho, lentes convergentes e duas imagens ligeiramente semelhantes.

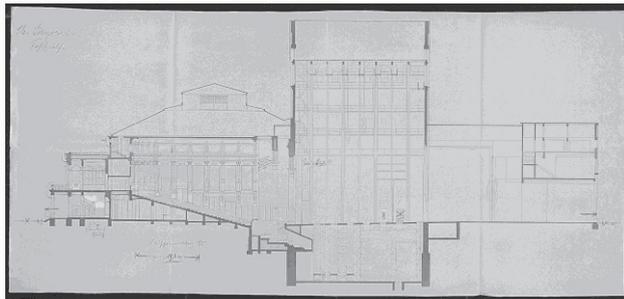


Figura 1: Corte lateral da Casa de Festivais de Bayreuth.

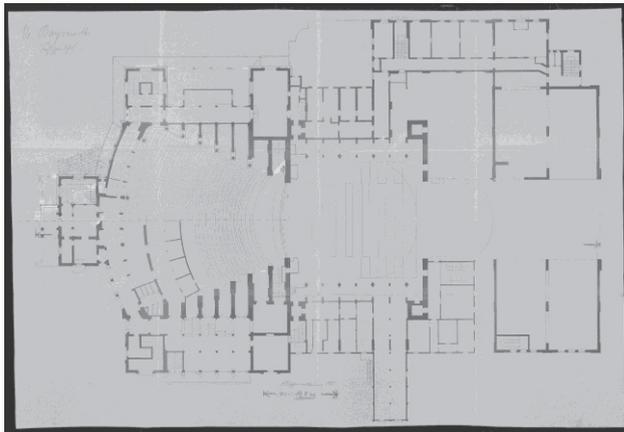


Figura 2: Planta baixa da Casa de Festivais de Bayreuth.

Outro ponto importante do projeto arquitetônico de Bayreuth é a existência do fosso da orquestra, localizado à frente do palco e abaixo do seu nível, de modo que a plateia não conseguia visualizar nenhum dos músicos. Tal artifício, conjugado com a boa acústica da sala de espetáculos, gera no público espectador uma ideia de que a música simplesmente toma o ambiente e arrebatava suas emoções sem que sua atenção seja desviada pelo movimento dos músicos ao tocar ou pela busca por saber de onde vêm os sons. Tais características do espaço teatral direcionam o olhar do público apenas para o palco, para a encenação. Conjugado a isso, o efeito sonoro, causado pelos dramas musicais wagnerianos, teriam a pretensão de gerar uma identificação do público com a cena.

Como nos afirma Crary, os artifícios arquitetônicos mencionados seriam capazes de gerar uma confusão óptica no espectador, por meio da qual ele perderia a noção da real distância entre ele e o palco, ao mesmo tempo em que toda a sua atenção seria atraída para o novo mundo representado no retângulo luminoso do palco.

Neste momento, gostaria de comparar, brevemente, o formato da sala de espetáculos das casas de ópera predominantes na Europa no século XIX, com uma estrutura de *teatro de corte*, e o projeto arquitetônico de Bayreuth. No que estamos chamando de *teatro de corte*, comumente existe uma plateia frontal, e além dela, diferentes níveis de ocupação do público, como frisas, camarotes e galerias em formato de ferradura.

As ocupações desses espaços variavam de acordo com a classe social do público. Vale destacar que era comum que os reis e pessoas de cargos importantes ocupassem os camarotes mais próximos ao palco, que atraíam maior visibilidade. Tais lugares estavam praticamente na área do proscênio e, nesses teatros, era quase impossível olhar para o palco sem que o olhar fosse desviado, ainda que momentaneamente, para esses camarotes e para outras regiões da plateia. A essa configuração estrutural do teatro podemos somar a iluminação da plateia que permanecia acesa durante o espetáculo.

Em Bayreuth, a plateia era mergulhada na penumbra antes do início do espetáculo e permanecia assim até o seu término. Vale ressaltar que a construção tardia do teatro em Bayreuth, quase quarenta

anos depois da publicação do livro *A obra de arte do futuro*, possibilitou a criação de um teatro cuja estrutura já levou em conta a recém-descoberta iluminação elétrica.

É a partir dessa perspectiva de utilização de técnicas de ilusão óptica, de efeitos musicais e de ocultação dos meios produtivos da cena que Wagner cria a sua concepção de uma Obra de Arte Total, que convidava, ou pode-se dizer coagia, o espectador a adentrar e a se identificar com o mundo apresentado em cena. Não por acaso, as ideias de Wagner inspiraram diferentes artistas simbolistas no início do século XX. Haveria, para eles, uma ideia de que o espectador é também um cocriador da cena, que seria capaz de formular suas próprias imagens cênicas, em sua mente, a partir dos estímulos gerados sobre ele.

A pretensão artística, colocada em prática por Wagner na sua construção da Casa de Festivais de Bayreuth, compreendia o espectador enquanto um ser capaz de ficar completamente absorto pelos estímulos cênicos para que, assim, se integrasse a eles, ainda que mentalmente. Essa ideia aparece, de distintas maneiras, nos trabalhos de Max Reinhardt e de outros artistas. Tratarei aqui apenas da Grande Casa de Espetáculos de Reinhardt, sem perder de vista o já mencionado ponto em comum, a relação de cada um deles com a ideia de um "teatro total" e a atenção do público.

MAX REINHARDT E A CASA DE ESPETÁCULOS

Max Reinhardt foi ator, diretor e empresário teatral. Austríaco de origem judaica, sua carreira ganhou visibilidade em Berlim e ainda antes da Primeira Guerra Mundial já era proprietário de relevantes edifícios teatrais da cidade. Após a guerra, Reinhardt realizou a reforma do antigo *Zirkus Schumann* para a criação da Grande Casa de Espetáculos de Berlim (*Großes Schauspielhaus Berlin*). O arquiteto responsável pelo projeto foi Hans Poelzig. A partir das Figuras 3 e 4, a seguir, podemos compreender algumas das estruturas espaciais que ordenavam a cena de Reinhard nesse espaço.

O teatro foi concebido para abarcar uma grande quantidade de pessoas, 3500 assentos para o público, palco e prosaênio bem amplos para realização de cenas com elencos numerosos. Como o próprio Reinhardt previa em seu manifesto de 1905, esse teatro era o espaço de realização de uma arte de grandes efeitos:

[...] um teatro muito grande para uma arte grande de efeitos monumentais, um festival de teatro, que é separado da vida cotidiana, uma casa de luz e consagração, no espírito dos gregos, não só para os trabalhos dos gregos mas para os maiores trabalhos de todos os tempos, na forma de um anfiteatro sem cortinas, sem panos de fundo e talvez sem nenhuma decoração. E no centro, confiando plenamente no efeito puro da personalidade e na palavra falada, estará o ator (REINHARDT, 2010, p. 113).

Apesar do trecho fazer referências a um edifício teatral que abrigaria grandes festivais de teatro, separados da vida cotidiana, nesse ponto é bem clara a relação que podemos traçar com a Casa de Festivais de Bayreuth; por outro lado, diferente de Wagner, Reinhardt destaca a ausência de cortinas e panos de fundo, ou seja, as maquinarias cênicas e elementos, que tradicionalmente se localizam fora de cena, permanecem à mostra durante a encenação. Reinhardt destaca que não há necessidade da "moldura que separa o teatro do mundo", ou seja, a boca de cena e a frontalidade do palco italiano não seriam fundamentais para a realização desses grandes espetáculos. Wagner, na construção de seu teatro, ainda estava muito preso às convenções teatrais e, de certo modo, buscava uma intensificação do seu efeito.

Apesar dessas diferenças entre as propostas cênicas de Reinhardt e Wagner, os trabalhos do primeiro são comumente caracterizados como bem-sucedidas realizações de Obra de Arte Total. Um outro aspecto relevante destacado por Reinhardt em seu manifesto é a busca por um teatro que representasse um espaço de fuga da difícil realidade da vida. Como o autor afirma: "O que eu tenho em mente é um teatro que vá trazer alegria às pessoas. Um teatro que conduza as pessoas das misérias da vida cotidiana para uma atmosfera

cheia de beleza pura e brilhante" (REINHARDT apud, 2010, p. 111). Apesar da crítica explícita à escola naturalista, Reinhardt atribui a ela o seu apreço pela perfeição técnica.

Nas imagens da Grande Casa de Espetáculos podemos perceber nos aparatos técnicos a relação com a "perfeição técnica" desejada por Reinhardt em suas encenações e na atuação dos seus atores. Na Figura 4, abaixo, poderemos observar o grande palco giratório no centro do palco principal, que foi utilizado pelo encenador para inúmeros efeitos cênicos em suas encenações.

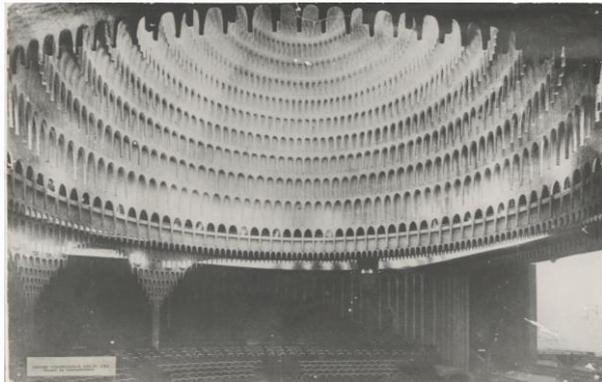


Figura 3: Sala de espetáculos da Grande Casa de Espetáculos.

Além do palco principal, é possível perceber também a existência de um enorme proscênio ou palco baixo, à frente e no mesmo nível da plateia. De acordo com a encenação realizada, essa região poderia ser ocupada por assentos da plateia ou poderia fazer parte da área de atuação. Ao fundo do palco principal existe um ciclorama que poderia também ser utilizado para efeitos cênicos. Tais configurações de palco e plateia nos mostram o desejo de Reinhardt de atrair o espectador para a cena, de modo a incluí-lo.

O encenador utilizava atores em áreas que, convencionalmente, seriam compreendidas como de plateia, para que, misturados com o público, pudessem transmitir suas emoções e sentimentos de modo mais intenso. Há, nesse ponto, uma semelhança significativa

com o modo como Erwin Piscator concebeu o seu teatro alguns anos depois. O próprio Piscator realizou inúmeras apresentações na Grande Casa de Espetáculos de Reinhardt, porém com diferentes objetivos cênicos e políticos.

É interessante pensarmos aqui em como a própria estrutura arquitetônica do teatro criado por Poelzig contribuiu para a proposta de integração entre público e cena. Ao observar a Figura 3, podemos perceber a grande abóbada da sala de espetáculos cujos relevos se assemelham aos relevos das colunas. Tanto a plateia quanto o palco baixo estão sob essa mesma abóbada, deixando, desse modo, público e cena em um mesmo ambiente, sob uma mesma atmosfera.

Vale a pena atentar-nos para a descrição do teatro realizada pela pesquisadora do espaço cênico, Dorita Hannah (2019):

[...] um espaço vermelho e cavernoso sob uma cúpula central incrustada em pendentes que se assemelhavam a estalactites. Projetado para "compreender as massas que, até agora, estavam alheias ao teatro", pressagiava o modelo de Brook do 'círculo aberto': um palco de prosênio atrás de uma área de piso semicircular o qual era envolvido pelo público, como uma comunidade compartilhando o espaço de apresentação. Este mesmo modelo, que negociou entre a imagem emoldurada distanciada e o espaço aberto inclusivo, foi logo explorado por Erwin Piscator e Walter Gropius, assim como Meyerhold com Mikhail Bakhtin e Sergei Vakhtangov [...].²

No trecho citado, Hannah aborda a arquitetura da Grande Casa de Espetáculos como uma arquitetura que reúne, sob uma mesma abóbada, sob uma mesma atmosfera, tanto o público quanto a encenação. Ela aponta, ainda, a relação entre essa proposta arquitetônica

² No original: "[...] a red cavernous space below a central dome encrusted in honeycombed pendants that resembled stalactites. Designed to "comprise the masses who, up to now, have been strangers to theatre," it presaged Brook's model of the 'open circle': a proscenium stage behind a curving thrust floor around which the audience wrapped as a community sharing the performance space. This same model, which negotiated between the exclusive framed image and inclusive open space, was soon to be explored by Erwin Piscator and Walter Gropius, as well as Meyerhold with Mikhail Barkhin and Sergei Vakhtangov [...]".

e o projeto do Teatro Total pensado por Walter Gropius e Erwin Piscator, outra arquitetura teatral que está no horizonte de análise da presente pesquisa – em suas próximas etapas.

Por fim, destaco a sua abordagem sobre a capacidade do teatro de Reinhardt de levar ao teatro as massas de espectadores que não estavam acostumados com a experiência teatral. Esse aspecto é interessante, pois aponta para uma popularização da experiência teatral, assim como aconteceu em outros empreendimentos da época como no teatro realizado pelas associações vinculadas ao naturalismo e ao teatro político de Piscator.

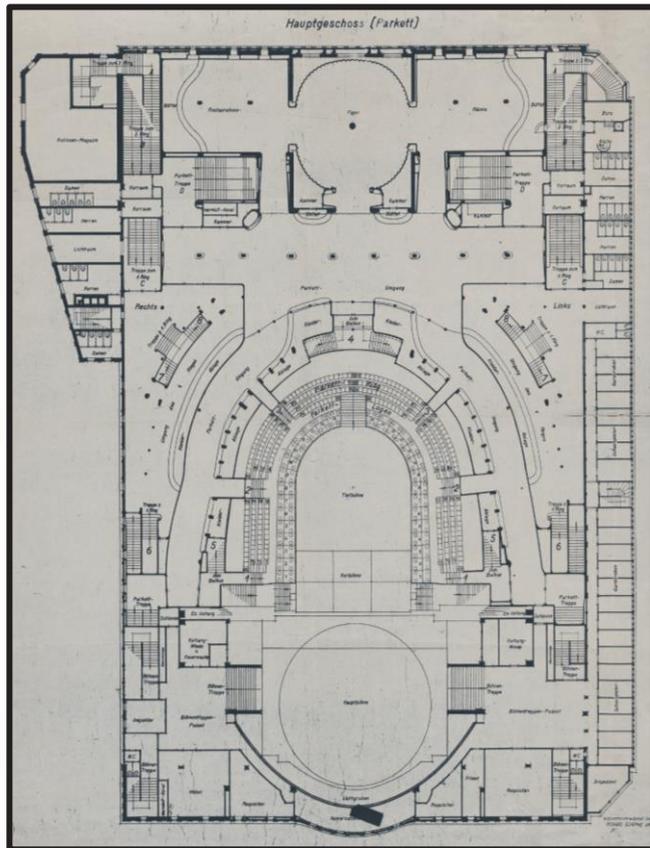


Figura 4: Planta baixa da Grande Casa de Espetáculo de Berlim.

CONCLUSÃO

Podemos perceber que os esforços de Reinhardt se direcionavam à criação de efeitos surpreendentes mais do que à ocultação dos mecanismos que realizavam esses efeitos. A sua busca não era pela imitação da realidade, mas pela sua capacidade de fascinar o público. A "magia" da qual Reinhardt falava vinha, justamente, do poder da sua cena de atrair a atenção dos espectadores por meio das surpresas trazidas pelas inovações técnicas. Semelhante também ao proposto por Wagner, Reinhardt propunha a criação de uma realidade cênica diferente da vida, mágica, de modo que os espectadores não só se identifiquem e se interessem por essa outra realidade, como também se sentissem dentro dela.

Sendo assim, pode-se pensar que a "totalidade" em Reinhardt está relacionada à criação de uma outra realidade, à possibilidade de experienciar algo diferente da dura vida cotidiana. A perspectiva de criação de uma comunidade, para ele, aparece apenas no interior do evento teatral, no momento da realização da experiência. Diferente de Wagner, Reinhardt não buscava transformação social por meio do teatro, ou uma identificação ancestral dos que assistem com a cena apresentada.

Ou seja, a ideia romântica de formação de um povo por meio de seus mitos originários não aparece em Reinhardt. Segundo ele, por meio da perfeição técnica, sua arte seria capaz de comover e se relacionar com pessoas com diferentes origens sociais e culturais. Com isso, ele aponta para uma ideia de arte capaz de emocionar qualquer indivíduo, independente da sua cultura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. Tradução: Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

HANNAH, Dorita. *Event-Space: Theatre Architecture and the Historical Avant-Garde*. New York: Routledge, 2019.

REINHARD, Max. Manifesto Teatral de Max Reinhardt. In: VIANNA, Fausto. *O figurino teatral e as renovações do século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010, p.111-113.

WAGNER, Richard. *A obra de arte do futuro*. Lisboa: Editora Antígona, 2003.

REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

ARCHITEKTURMUSEUM. Sítio eletrônico do Museu de Arquitetura da Technische Universität Berlin: <https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/>. Acesso em: 10/05/2021.

ESPETÁCULOS NO OESTE DO BRASIL NOS SÉCULOS XIX E XX: MODERNIZAÇÃO, ESFERA PÚBLICA E ROTAS DE TEATRO NO ANTIGO MATO GROSSO

FABRICIO GOULART MOSER

Como é possível notar em importantes estudos sobre a história do teatro no Brasil, como os publicados por iniciativa de Galante Sousa (1960), Sábato Magaldi (1962), Décio de Almeida Prado (1993; 1999) e João Roberto Faria (2012), os registros dos espetáculos apresentados no *antigo Mato Grosso*,¹ do século XVIII ao início do XIX, são fundamentais para retratar a atividade teatral no período colonial. Lafayete Silva fez referência a essas anotações em *História do Teatro Brasileiro* (1938); anos após, Carlos Francisco Moura tratou delas com atenção, buscou outros documentos e publicou *Teatro em Mato Grosso no século XVIII* (1976), e depois Alcides Moura Lott, a

¹ A expressão “antigo Mato Grosso” se refere a Mato Grosso e Mato Grosso do Sul e essa relação histórica se dá porque Mato Grosso do Sul, instalado em 1979 com capital em Campo Grande, foi criado a partir da separação do Sul do *antigo Mato Grosso*, que existe desde o século XVIII, tendo como capital Cuiabá.

partir de novos dados, revisou esse ciclo em *O Teatro em Mato Grosso – veículo da dominação colonial* (1987).

De 1729 a 1817, nas cidades e vilas da fronteira Oeste do país, como Cuiabá, Vila Bela e Casal Vasco, os governantes e súditos portugueses promoveram, em festas cívicas e religiosas, mais de cem peças em tabladros públicos, apresentando comédias, tragédias, óperas e entremezes, como parte de programas que incluíam danças, pantomimas, máscaras, bailados, recitativos, carros triunfantes, fogos de artifício, touradas e cavalhadas.

No entanto, no curso da história do teatro no Brasil nos séculos XIX e XX, os registros dos espetáculos desse território, seus artistas, repertórios e instituições teatrais, desaparecem da visada daqueles e de outros estudos sobre o tema, que passam a avaliar o contexto nacional de uma forma bastante localizada, primeiro na cidade do Rio de Janeiro, a Corte, depois Capital Federal, e, com o movimento moderno, também na cidade de São Paulo. Para a bibliografia dedicada à história do teatro brasileiro, os últimos duzentos anos da sua trajetória gravitam em torno do que ocorreu no eixo Rio/São Paulo, relegando as práticas, agentes e agendas teatrais do *antigo Mato Grosso* e de outros Estados e regiões do país a uma posição periférica nesse mapa, como se o teatro desses territórios tivesse se desenvolvido durante todo esse ciclo em condição tributária ao centro dessa história, de maneira idêntica e homogênea. Essa perspectiva da historiografia teatral brasileira costuma considerar na sua visada os fatos que ocorreram fora do eixo Rio/São Paulo por meio da escala local e regional e através de categorias como “amador” ou “popular”, conjunto de termos generalizantes e que merecem debate.

Essas considerações iniciais são fruto de um estudo de doutorado a respeito da história do teatro no Oeste do Brasil, em curso no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (PPGAC/USP), sob a orientação da professora Elizabeth Ribeiro Azevedo. Um dos principais objetivos dessa pesquisa é cartografar o desenvolvimento da atividade teatral no *antigo Mato Grosso* nos séculos XIX e XX, a partir de um amplo conjunto de anotações levantadas em crônicas, jornais e documentos

oficiais, sob o prisma da modernização e em diálogo com a trajetória do teatro no Brasil, na América do Sul e no mundo na mesma época.

A discussão aqui empreendida compartilha algumas reflexões surgidas de um exercício realizado com esse propósito: parte dos registros levantados sobre o teatro nessa fronteira do Brasil, da Independência (1822) à Guerra do Paraguai (1864/70), foram observados a partir das premissas do projeto “Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais”, conforme os apontamento de Christopher Balme em *Rotas de Teatro: entre Portugal e Brasil* (2012), livro organizado por Maria Helena Werneck e Angela Reis.

No apêndice dessa publicação, o neozelandês e historiador do teatro Christopher Balme apresenta o projeto que coordena na Universidade de Munique, na Alemanha, e destaca que ele tem por intenção compreender como o teatro se estabeleceu entre os séculos XIX e XX enquanto uma “prática artística global, uma instituição cultural crucial em muitos países e parte central das redes transnacionais de intercâmbio artístico” (BALME, 2012, p. 203). Chamando atenção para os processos de difusão da atividade teatral em todo o Ocidente, suas rotas comerciais e a sua inserção nas esferas públicas em novos territórios, esse autor propõe, ainda, uma revisão dos “princípios historiográficos teatrais e as agendas de pesquisas existentes ao estabelecer uma ligação entre *modernismo* teatral (como prática artística) e a *modernização*, em suas manifestações econômicas e institucionais” (Ibidem, p. 204). Do mesmo modo, como um projeto de contraponto aos paradigmas predominantes nos estudos sobre a história do teatro, interessadas muito mais, conforme diz, por “especificidades estéticas e locais”, ele propõe um entendimento do teatro enquanto uma atividade de “dimensões institucionais e globais” (Ibidem, p. 204).

Nesse texto, Christopher Balme desenha a natureza e o sentido da criação de um campo de estudos dedicado às histórias globais do teatro nos séculos XIX e XX e indica, como objeto de análise, fenômenos pouco estudados da sua dinâmica cultural, como o lugar do teatro nas esferas públicas das localidades, a rede de circulação comercial das companhias e, ainda, a modernização de suas

instituições. Como arcabouço teórico e agenda metodológica, esse autor menciona a teoria pós-colonial e a análise do discurso colonial, as teorias de modernidade e modernização e a noção de instituições em movimento dentro do espaço sociocultural, e, por fim, apresenta algumas áreas temáticas de interesse do campo, como o movimento do teatro de arte e as redes transnacionais de *expertise*, o teatro e desenvolvimento pós-1945 e as redes operacionais. Segundo ele, o que define a esfera pública teatral é a posição ocupada pelo teatro no “contexto cultural e legal”, do comércio e das ideias, que transparece através de documentos como as “críticas de espetáculos, a publicidade gerada por uma produção teatral (cartazes, programas), as matérias na imprensa” e a “opinião pública e o discurso político” (*Ibid.*, p. 209-210).

Mesmo trabalhando com os poucos registros disponíveis, é possível notar que, na primeira metade do século XIX, a atividade teatral começou a se modernizar no *antigo Mato Grosso* em relação ao período colonial, com a iniciativa de construção de um edifício teatral em Cuiabá. Segundo Estevão de Mendonça, em *Datas Mato-grossenses* (1919), isso ocorreu em 22 de junho de 1827, quando foram investidos 600 mil réis, mas, em seguida, os promotores entraram em conflito e suspenderam as obras.

Duas décadas depois há referência a esse prédio na *Collecção de Leis Provinciaes de Mato Grosso* (1848, p. 98-9), na resolução n° 7 de 12 de julho, pela concessão de loterias para a construção de um “theatro público” na cidade, que poderia ter sido feito a partir da compra do imóvel “não acabado para o theatro da sociedade dramática”, o que não se cumpriu por falta de recursos e outros motivos, como explica Joaquim José de Oliveira em seu *Relatório do presidente da Província de Mato Grosso* (1849, p. 17). Em anos anteriores houve, ainda, conforme consulta a *Collecção de Leis Provinciaes de Mato Grosso*, a criação, por parte da câmara provincial, de uma “licença para espetáculos públicos” (MATO GROSSO, 1840, p. 209) e de uma “licença para theatros” (MATO GROSSO, 1846, p. 375).

Na primeira metade do século XIX, essa Capitania, depois Província do Oeste do Brasil era, conforme Elizabeth Madureira Siqueira, em *História de Mato Grosso: Da ancestralidade aos dias*

atuais (2002), uma extensa faixa de terra com distantes cidades e vilas, onde a circulação de pessoas se dava pela rota interna das antigas monções Norte e Sul ou pelos precários caminhos terrestres de Goiás, passando pelo Triângulo Mineiro até São Paulo e Rio de Janeiro, como no período colonial. Foi definitivamente em 1835 que Vila Bela, primeira capital do território, deixou de ocupar essa posição e Cuiabá assumiu o posto, época em que essa cidade tinha cerca de dez mil habitantes e onde recentemente, 1834, haviam começado os conflitos políticos pelo poder na região que ficaram conhecidos por *Rusga* e que provocaram a morte e expulsão dos portugueses da Província.

No ano de 1856, o trânsito de pessoas se dinamizou nessa região de fronteira com a assinatura do Tratado de Amizade, Navegação e Comércio entre a República do Paraguai e o Império do Brasil, o que tornou internacional um trecho da navegação do Rio Paraguai, inserindo as cidades portuárias de Corumbá, Cuiabá e Cáceres na Bacia do Prata, em uma rota que ligava capitais e cidades importantes da América do Sul, como Assunção, Montevidéu e Buenos Aires. Nesse contexto foi criada a Companhia Emprezaaria do Theatro da Cidade de Cuyabá, por iniciativa do presidente da província Joaquim Raimundo de Lamare, que anota em seu *Relatório do presidente da Província de Mato Grosso* (1859, p. 28), que a instituição surgiu com a intenção de oferecer “recreio” e “distracção” à população e com o fito de finalizar o “pequeno theatro, há mais de vinte anos começado, e que se acha apenas em paredes mestras”. Ele mesmo assegurou, conforme resolução nº 15, de 07 de julho do mesmo ano, publicada na *Colleção de Leis Provinciais de Mato Grosso* (MATO GROSSO, 1859, p. 38-40), o pagamento de juros aos acionistas pelo Governo da Província.

As coleções incompletas dos jornais locais desse período, disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (BN), não permitiram saber a data em que foi criada a “Companhia Emprezaaria do Theatro da Cidade de Cuyabá”, quanto tempo durou essa reforma e quando ocorreu a estreia com a abertura do Teatro sob a sua direção, mas, conforme seu estatuto, publicado como decreto em 3 de julho de 1863 na *Coleção de Leis do Império do Brasil*, os códigos

anteriores dessa instituição datam de 1858 (BRASIL, 1863, p. 233-238). Edições de *A Imprensa de Cuyabá* comprovam que a partir de agosto de 1859 começaram a ser anunciadas reuniões para os pagamentos de juros aos acionistas, para eleições periódicas da diretoria, para leitura de relatórios e por outros assuntos. No ano seguinte, 1860, é publicada nesse jornal uma correspondência da imprensa de Villa Maria, atual cidade Cáceres, em que se critica a subvenção oferecida pelo Governo da Província para a construção do Teatro em Cuiabá, tendo em vista a “lavoura, e outras obras de necessidade urgentíssima” (A IMPRENSA DE CUYABÁ, 1860, p. 4).

Pouco tempo depois, conforme a *Colleção de Leis Provinciais de Mato Grosso* houve a criação da licença para “Theatros Lyricos e Dramaticos”, e a Companhia Emprezária publicou, com a resolução nº 4 de 20 de junho, o aumento do seu capital, o que, conseqüentemente, amplificou o valor dos juros que receberia do Governo da Província (MATO GROSSO, 1861, p. 59/99).

O cronista português Joaquim Ferreira Moutinho, em *Notícia sobre a província de Matto Grosso seguida d’um roteiro da viagem da sua capital à São Paulo* (1869, p. 72), chama esse edifício, “carcomido pelos tempos”, de “simulacro de teatro”, um “barracão” que tinha antes “apenas as paredes exteriores e uma porta”, que foi terminado para que “além da distracção bebesse o povo lições de moral”. De acordo com esse autor, “deu-se logo andamento ao edifício, ao cenário e a outros aparelhos indispensaveis. Levou-se á scena em primeiro lugar o drama – Dous Renegados – cuja representação correu perfeitamente”.

Em 31 de Março de 1863 há, no jornal *A Imprensa de Cuyabá*, uma nota anunciando, para Abril, um espetáculo no “Theatro”.

Embora não haja referência aos responsáveis pelas apresentações nesse registro, é possível verificar que se tratava de um espetáculo composto de duas partes de números/cenas, que tinha no meio delas um “concerto musical”, e que havia bilhetes para camarotes e para a plateia. No fim desse mesmo ano começam a aparecer nas páginas do jornal *A Imprensa de Cuyabá* outros anúncios de espetáculos “no teatro” da capital, como é possível ver abaixo na divulgação da Companhia Ginastica, que segundo consta havia

anteriormente se apresentado na cidade. Quem assina a nota é Luiz Giudice, que conforme notícia publicada nesse mesmo jornal alguns meses depois, era italiano, residia na cidade e era carpinteiro, havia construído um engenho de moer e oferecia a população os seus serviços.

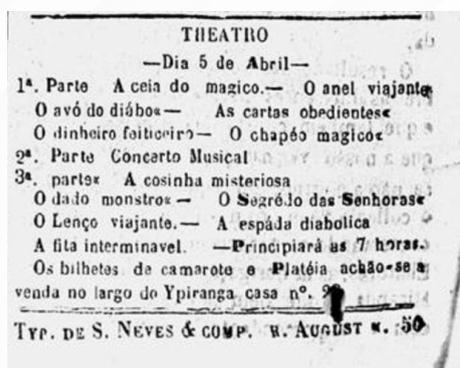


Figura 1: Reprodução de anúncio.
(A IMPRENSA DE CUYABÁ, 1863a, p. 6)

Na edição seguinte desse jornal, Luiz Giudice anunciou uma nova sessão “ao respeitável público”, escrevendo que “espera a proteção do mesmo” (A IMPRENSA DE CUYABÁ, 1863c, p.4). Ainda em dezembro, ocorreu a divulgação de outros espetáculos nas páginas de *A Imprensa de Cuyabá* e *O Matto-Grosso*: uma movimentação de artistas e companhias nacionais e internacionais que durou até o fim de 1864, provocando a publicação de crônicas nestes periódicos de imprensa, contendo críticas aos espetáculos e informações relevantes, como a de que a Companhia Ginastica também havia realizado funções na cidade vizinha de Cáceres.



Figura 2: Reprodução de anúncio.
(A IMPRENSA DE CUYABÁ, 1863b, p. 4)

Em um desses registros, o articulista conta que o artista “Custodio d’Amazonas Carvalho”, “cuiabano de nascimento” e integrante da “Companhia Equestre Gynastica”, havia ido à Corte com o objetivo de criar uma Companhia e, então, retornara realizado e fazendo parte da dirigida por José Marques Ferreira (A IMPRENSA DE CUYABÁ, 1864a, p.4). Em outra colaboração, ele registra que “há vinte e quatro annos mais ou menos”, isso quer dizer, por volta do ano de 1840, uma companhia similar a essa visitou a cidade de Cuiabá (A IMPRENSA DE CUYABÁ, 1864b, p. 3).

A divulgação dos espetáculos nos jornais da capital ao longo de 1864 revela os nomes dessas companhias e artistas, o repertório de números e das cenas e farsas que eram apresentados ao fim dos espetáculos ginásticos e/ou equestres. Durante esse ano também foi notícia frequente a iniciativa de criação da Sociedade Dramática Cuiabana, que a partir de Abril faz chamadas mensais, convidando a população para participar da sua instituição, que estreou em 7 de Setembro, com o drama “Os seis degraus do crime” e o “jocosos proverbio Manda quem pode” (O MATTO-GROSSO, 1864, p. 4), e, nos meses seguintes, ainda encenou as peças “O fantasma branco”, “O novo otelo” e “O filho do mistério”.

O articulista de *A Imprensa de Cuyabá* escreveu uma extensa crônica tecendo críticas e descrevendo a apresentação de estreia dessa Sociedade – um documento que merece atenção especial, uma vez que revela atuações consideradas no “estilo da escola moderna”, em meio ao que o comentarista julga ser um “péssimo systema” de homens que representam o papel de mulheres, algo que ele aconselha abolir, cobrando do grupo que procure e ensaie atrizes para suas peças (A IMPRENSA DE CUYABÁ, 1864c, p.1-2).

Em dezembro de 1864 começou a Guerra do Paraguai e a circulação de navios pelo Rio Paraguai foi interrompida até 1870. Neste contexto, a cidade de Corumbá foi tomada e Cuiabá e Cáceres ficaram isoladas, mesmo assim, anotou Joaquim Ferreira Moutinho (1869, p. 73), durante o conflito havia “uma sociedade dramática particular” que dava espetáculos no “barracão” da capital. As coleções incompletas dos jornais que circularam pelo *antigo Mato Grosso* não permitiram saber ainda como o teatro se manteve durante o conflito, mas, a partir dos primeiros anos da década de 1870, novamente começam a haver anúncios de cenas, dramas, farsas, zarzuelas e revistas, espetáculos com artistas e companhias nacionais e internacionais nessas e em outras cidades da rota, fazendo surgir novas sociedades locais e novos edifícios teatrais, em meio a uma movimentação bastante distinta da prática do teatro no período colonial e que durará até o fim da livre navegação pelo Rio Paraguai na metade do século XX.

As dimensões desse texto não permitem aprofundar e nem ir adiante no curso do teatro no *antigo Mato Grosso* nos séculos XIX e XX, um próximo expediente dessa pesquisa buscará aproximar o amplo conjunto de dados sobre o teatro no Oeste do Brasil das ideias de outros estudiosos da história e da historiografia teatral, como Juan Villegas (1997), Tania Brandão (2001) e Jorge Dubatti (2010).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALME, Christopher. Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais. In: *Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil* / Maria Helena Werneck, Angela de Castro Reis (org.) – Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- BRANDÃO, Tania. Ora direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. *Latin American Theatre Review*, v. 36, n. 1, p. 69 - 71, 2002
- DUBATTI, Jorge. *El Teatro Teatral*. Buenos Aires: Universidade Autônoma, 2010.
- FARIA, J. R. (Dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva Edições Sesc SP, 2012, v.1
- LOTT, Alcides Moura. *Teatro em Mato Grosso – veículo da dominação colonial*. Brasília: Editora Brasileira, 1987.
- MAGALDI, Sábado. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1997.
- MENDONÇA, Estevão de. *Datas Mato-grossenses*. Nictheroi: Escola Typographica Salesiana, 1919.
- MOURA, Carlos Francisco. *O Teatro em Mato Grosso no século XVIII*. Belém: SUDAM, 1976.
- MOUTINHO, Joaquim Ferreira. *Notícia sobre a província de Matto Grosso seguida d'um roteiro da viagem da sua capital a' São Paulo*. São Paulo: Typographia de Henrique Schoroder, 1869.
- PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570 – 1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- SOUSA, José Galante de. *O Teatro no Brasil. 2 vols*. Rio de Janeiro: INL, 1960.
- SILVA, Lafayette. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

SIQUEIRA, Elizabeth Madureira. *História de Mato Grosso: Da ancestralidade aos dias atuais*. Cuiabá: Entrelinhas, 2002.

VILLEGAS, Juan. *Para un Modelo de História del Teatro*. Ediciones de Gestos. Colección Teoría 1, Espanha, 1997.

PERIÓDICOS E OUTRAS FONTES CONSULTADAS:

A IMPRENSA DE CUYABÁ. *Correspondencia da Imprensa*. Cuiabá: 29 de julho de 1860, ano 2, n° 54, p. 4.

A IMPRENSA DE CUYABÁ. *Theatro*. Cuiabá: 31 de março de 1863a, ano 4, n° 220, p. 6.

A IMPRENSA DE CUYABÁ. *Theatro*. Cuiabá: 3 de dezembro de 1863b, ano 5, n° 255, p. 4.

A IMPRENSA DE CUYABÁ. *Theatro*. Cuiabá: 10 de dezembro de 1863c, ano 5, n° 256, p. 4.

A IMPRENSA DE CUYABÁ. *Annuncios*. Cuiabá: 4 de fevereiro de 1864a, ano 6, n° 264, p. 4.

A IMPRENSA DE CUYABÁ. *Collaboração*. Cuiabá: 11 de fevereiro de 1864b, ano 6, n° 264, p. 3.

A IMPRENSA DE CUYABÁ. *Collaboração*. Cuiabá: 22 de setembro de 1864c, ano 6, n° 301, p. 1-2.

BRASIL. *Coleção das Leis do Império do Brasil*. Decreto n° 3118 de 3 de Julho de 1863. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1863, p. 233 – 238.

MATO GROSSO. *Collecção das Leis Provinciaes de Mato Grosso*. Tabela de Impostos. Cuiabá: Typographia da Voz da Verdade, 1840, p. 209.

MATO GROSSO. *Collecção de Leis Provinciaes de Mato Grosso*. Tabela de Impostos. Cuiabá: Typographia da Voz da Verdade, 1846, p. 375.

MATO GROSSO. *Collecção de Leis Provinciaes de Mato Grosso*. Resolução n° 7 de 12 de julho 1848. Cuiabá: Typographia da Voz da Verdade, 1848, p. 98-9.

MATO GROSSO. *Collecção de Leis Provinciaes de Mato Grosso*. Resolução n° 15 de 07 de julho de 1859. Cuiabá: Typographia da Voz da Verdade, 1859, p. 38-40.

MATO GROSSO. *Collecção de Leis Provinciaes de Mato Grosso*. Receita/Resolução n° 4 de 20 de junho de 1861. Cuiabá: Typographia da Voz da Verdade, 1861, p. 59/99.

O MATTO-GROSSO. *Annuncios*. Cuiabá: 05 de outubro de 1864, ano 2, n. 35, p. 4.

RELATÓRIO do presidente da província de Mato Grosso, o major doutor Joaquim José de Oliveira, na abertura da Assembléa Legislativa Provincial em 3 de maio de 1849. Rio de Janeiro: Typographia Const. De J. Villeneuve, 1850, p. 17.

RELATÓRIO do presidente da província de Mato Grosso, o chefe-de-divisão Joaquim Raimundo de Lamare, na abertura da Assembleia Legislativa Provincial em 3 de maio de 1859. Cuyaba: Typographia Cuyabana, 1859, p. 28.

CINETEATRO TERRITORIAL DE MACAPÁ: A CRIAÇÃO DE UMA POLÍTICA CULTURAL JANARISTA (1943-1964)

FREDERICO DE CARVALHO FERREIRA

INTRODUÇÃO

Este artigo tem por objetivo apresentar parte das discussões realizadas na construção da tese de doutoramento, em andamento, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, sob a orientação da Profa. Dra. Bene Martins. Nesta pesquisa, tenho me debruçado sobre o período de 1943-1964, marcado pela elevação da região amapaense a Território Federal do Amapá (TFA). Surgido em 1943, a partir do desmembramento do Estado do Pará, o TFA nasce por meio de uma medida protetiva desta região fronteiriça, frente aos rumores de possíveis invasões do território nacional durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). O governo brasileiro, na pessoa de Getúlio Vargas, confere ao paraense Capitão Janary Gentil Nunes o título de primeiro governador territorial, com o intuito de tornar a região mais visível aos olhos do governo nacional e de ainda promover um processo de reestruturação basilar nas esferas sanitária, educacional e política, de modo a se aliar ao cenário político da época.

De antemão, é importante ressaltar a presença de um relevante destacamento militar nesta região, que constituiu um capítulo singular na história amapaense a partir da cessão de uma área, situada em uma região litorânea central, do atual Estado do Amapá, ainda em 1941, onde houve a consolidação da aproximação entre o Brasil e os Estados Unidos, por meio da construção da Base Aeronaval Norte-Americana do Amapá (BAA), que tinha como propósito servir de entreposto para manutenção, abastecimento e guarda de suprimentos de guerra, como discutido no trabalho de Edinaldo Nunes Filho (2014). A instalação desta base, a chegada dos militares norte-americanos e de civis de outros estados brasileiros, sobretudo da região Nordeste, em busca de melhores oportunidades de trabalho, concedeu à cidade do Amapá um status de desenvolvimento e ascensão social jamais percebido na região, quando foram construídos escolas, hospitais, espaços de convivência noturna, bares, cassino, espaços culturais e a instalação de luz elétrica, além do sistema de comunicação via rádio entre outras melhorias que, assim como a guerra, se diluiu a partir de 1945, deixando na cidade somente vestígios de um áureo período.

Para este artigo, proponho como ponto central lançar algumas provocações que sugerem bastante material para a análise do movimento artístico e cultural oportunizado (ou não) pelo Cineteatro Territorial de Macapá (1944), um espaço difusor de ideologias políticas e culturais do governo territorial. Ressalto que o espaço em questão foi precedido por um outro, o Cineteatro de Macapá (1943), precursor da difusão política e cultural, bastante importante nos processos socioculturais vivenciados à época. Nesse contexto, destaco um mergulho por entre as memórias, histórias, contextos sociais, políticos, registros e ruídos do fazer teatral no Território Federal do Amapá (TFA), com foco na capital Macapá, em meados do século XX, objetivando evidenciar, analisar e refletir sobre a política cultural disseminada pela contraditória figura do Governador Cap. Janary Gentil Nunes e suas influências no processo de formação identitária, e suas pluralidades, amapaense.

As metodologias de apoio são as do campo histórico-artístico-cultural e dos estudos culturais, em diálogo com outras referências

consultadas durante o percurso investigativo, a partir de uma análise qualitativa das fontes e documentos oficiais. Acerca destas, destaca-se o noticioso *Jornal Amapá*, veículo oficial da imprensa amapaense, responsável pela divulgação dos atos governamentais, além de esportes, educação, saúde e cultura, como também o Relatório de Atividades do Governo do Território Federal do Amapá, documento que registra as percepções, metas e ações realizadas pelo governo territorial no ano de 1944.

Esta pesquisa, em andamento, justifica-se pela insuficiência de trabalhos que contemplem o tema e a necessidade de abordagens mais aprofundadas sobre a história artística, cultural e teatral amapaense e seus contextos sociais e políticos, que podem ter influenciado na sua formação identitária e cultural, além de contribuir, como aporte teórico e crítico para pesquisas futuras, possibilitando condições para o crescimento do Teatro no/do Norte e no/do Brasil.

TERRITÓRIO FEDERAL DO AMAPÁ, CRIAÇÃO E TRANSFORMAÇÕES

Apesar de tão novo estado federativo brasileiro, elevado a tal posto por meio da constituição cidadã (1988), o Estado do Amapá apresenta inúmeros trabalhos que reivindicam outros olhares, para além da história oficial, sobre seu processo de formação geográfica, histórica, social e cultural. Entre eles destaco os trabalhos de Manoel Azevedo de Souza (2016), Fernando Rodrigues dos Santos (1998), e Verônica Xavier Luna (2017), entre outros pesquisadores que produziram narrativas importantes para a compreensão da construção política, social, cultural, educacional e histórica do Amapá.

No encontro com tais obras, ricas em detalhes, reflexões, questionamentos e provocações sobre os processos históricos e culturais amapaense, mergulhamos em uma amplitude de discussões e olhares que, infelizmente, ainda não transcenderam, de maneira consistente, os limites das bibliotecas da região, se comparados ao cenário inverso. Infelizmente, ainda é muito comum a hierarquização dos saberes mediante estruturas de privilégios sedimentados por cânones

da historiografia nacional. Apesar dessa disparidade nos processos de divulgação e circulação dessas narrativas amazônidas em outras regiões do país, tais produções criam espaços, mesmo que menores, no intuito de mapear, analisar e discutir os meandros da história oficial.

E é neste mesmo caminho que estes valiosos trabalhos apontam, em sua trajetória, vestígios que suscitam novas pesquisas e aprofundamentos, dentre eles aqueles sobre os processos socioculturais, processos identitários e trocas interculturais, sob o prisma das manifestações teatrais registradas na capital do TFA em meados do século XX.

A instalação do TFA (em 1943) trouxe consigo outros contornos à sociedade amapaense, entre eles uma nova infraestrutura, arquitetura, saneamento, sistema administrativo próprio, investimentos nas áreas de saúde, economia local, educação e cultura como afiançados pelos documentos oficiais do governo à época. Contudo, este processo também apresenta ranhuras, desalinhos e rupturas que merecem ser destacados. Luna (2017) ressalta que:

Na década de 1940, enquanto as maiores cidades brasileiras já haviam incorporado os modelos e práticas urbanas pulverizadas pela cultura francesa, a estrutura urbana da cidade de Macapá continuava esquecida pelos interesses regional e nacional. Tal disposição não condizia, segundo o governador Janary Nunes com as necessidades de conforto social para receber sua família, assim como o corpo de funcionários que formaria o quadro da administração a ser ali instalado; um grupo social acostumado aos padrões modernos de serviços urbanos (LUNA, 2017, p. 165-166).

Como mote para a reestruturação das condições elencadas por Luna (2017) e a inserção da região amapaense nos moldes esperados para a época, inaugura-se uma nova fase na história local. Para isso, uma das figuras mais contraditórias da história do Amapá é elevada à condição de herói por uns e destituído de tais características por outros, o governador Janary Gentil Nunes. Foi ele quem se tornou responsável, durante uma longa gestão territorial, por inúmeras transformações na região, frente à necessidade de estruturar um território

e torná-lo apto a suprir interesses políticos e, paralelamente, urbanizar e modernizar a pacata Macapá, que, aos seus olhos, resumia-se a uma região parada no tempo, necessitando de um processo gentrificador e modernizador.

Acerca desses processos, Portilho (2010) destaca que

É com o intuito de criar um novo padrão de cidade, que o governo do TFA passa a promover remanejamentos e implementar a política de modernização da cidade de Macapá, uma nova cidade, uma nova forma de se organizar, pensar e agir influenciando os padrões socioculturais locais. A construção de prédios públicos, a edificação de conjuntos residenciais, e o remanejamento da população mais pobres das zonas centrais para a área periférica da cidade, são elementos que vão consolidando o ordenamento urbanístico de Macapá, principalmente com a construção de residências-modelo destinados aos funcionários do Território (PORTILHO, 2010, p. 08).

Janary Gentil Nunes, escolhido pessoalmente pelo presidente Getúlio Vargas para o cargo de primeiro governador do TFA, divide opiniões, alimenta investigações e discussões sobre sua intensa passagem pela região. Seu governo, iniciado em 1943 e finalizado oficialmente em 1956 (quando assume o cargo de primeiro presidente da Petrobrás), prosseguiu em vigor, ainda que à distância, até 1964 por meio da presença de pessoas de sua confiança, alinhados e influenciados por sua perspectiva política. Este período, conhecido como Janarismo, marca o início de um processo de transformações na região que permanece, até os tempos atuais, na memória coletiva da sociedade amapaense.

O perfil progressista do governo Janary, assim como de outros governos territoriais, tinha como pilar político a tríplice missão: Sanear, Educar e Povoar. Entre os termos elencados como missões do governo territorial, o tríplice pilar político, destaco a relevância do Educar como fio condutor para os outros dois, pois, segundo aquele paradigma, era preciso educar o povo amapaense para que pudesse lidar com as premissas sanitárias e os bons costumes que o elevasse

a uma vida mais saudável e preventiva diante da quantidade de doenças. Era preciso, assim, educar para que as pessoas pudessem promover o povoamento da região de acordo com às demandas governamentais.

Para sintonizar as várias diretrizes educacionais é criado, logo no início de sua gestão, o Departamento de Educação e Cultura, o qual acumulava as seguintes unidades: Serviço de Coordenação; Serviço de Ensino Primário e Profissional; Colégio de Macapá; Biblioteca e Arquivo Público e o Cineteatro Territorial de Macapá, um dos espaços culturais e educacionais de maior prestígio à época, e sinônimo da chegada da modernidade, no início do período territorial.

UM CINETEATRO COMO INSTRUMENTO POLÍTICO E POSSÍVEIS PROCESSOS DE ACULTURAÇÃO AMAPAENSE

Entre os diversos feitos enovelados do governador Janary, encontro na construção deste espaço difusor político, educacional e cultural, uma ponta que merece ser mais bem desenrolada sobre a égide da criação de uma política cultural. Este espaço, conhecido como Cine-teatro Territorial de Macapá, inaugurado em 1944, e posteriormente anexado à primeira escola construída em alvenaria na região, o Grupo Escolar Barão do Rio Branco (1946), foi a consolidação de um projeto em andamento deste 1943, quando, em um espaço mais simplório, estruturado em madeira e coberto de palha, se inaugurou o Cineteatro de Macapá.

Fora a partir deste que crianças e adultos amapaenses puderam assistir apresentações musicais, esquetes teatrais de escolares, espetáculos teatrais de grupos paraenses, pronunciamentos governamentais, entre outros até a inauguração no Cineteatro Territorial de Macapá. De acordo com Souza (2016):

Construído pelo governo territorial, o Cineteatro Territorial era uma espécie de espaço representativo, característico da modernidade que chegava ao Amapá. Com capacidade para 280 pessoas, o local proporcionou à comunidade assistir as primeiras sessões cinematográficas de longa-metragem com

os principais filmes comerciais da época. Além de filmes, também eram ali apresentadas peças teatrais e shows com artistas locais como: Nonato Leal, Aymorezinho, Sebastião Mont'Alverne, dentre outros, e de artistas nacionais renomados da época como: Luiz Gonzaga, Ângela Maria, Dalva de Oliveira, Ademilde Fonseca, dentre outros (SOUZA, 2016, p. 222-223).

O Cineteatro Territorial de Macapá era destinado à exibição de filmes educativos alinhados ao perfil populista e progressista proposto por Janary Nunes. Na figura abaixo, disponível no Relatório de Atividades do Governo do Território Federal do Amapá (1946), é possível ver a planta (1º andar-térreo à esquerda e 2º andar à direita) do Grupo Escolar Barão do Rio Branco, que abrigava o Cineteatro Territorial de Macapá, no canto superior esquerdo. Neste percebe-se uma estrutura, da esquerda para a direita, dividida entre palco com escadas laterais, plateia (sala de conferências), banheiros em ambos os lados e Hall de entrada. Esta entrada, o frontispício do Cineteatro Territorial de Macapá, acessada a partir da atual avenida Cândido Mendes, encontrava-se perpendicular ao acesso principal do Grupo Escolar, a conhecida avenida da FAB.

Ainda sobre questões técnicas e arquitetônicas, vale ressaltar que os camarins, subterrâneos, encontravam-se debaixo do palco. Próximo ao frontispício do Cineteatro Territorial de Macapá, acima dos banheiros e do Hall de entrada (fundo do teatro), havia um mezanino responsável por abrigar a área VIP e a sala de projeção.

É importante atentar que, apesar da ação democrática de inclusão e acessibilidade às classes operárias, a modernidade descrita acerca do espaço físico e a reduzida oportunidade para frequentá-lo, pelos mais pobres, de longe, leva a entender que o Cineteatro Territorial seria um espaço direcionado à elite amapaense. Antes disso, era um símbolo do poder governamental, espaço criado inicialmente como sede de despachos do governo territorial, rapidamente equipado com maquinário especial de áudio e vídeo para exibição de filmes norte-americanos, cerimônias cívicas, apresentações teatrais de escolares e de grupos de outras regiões do Brasil, além de

Figura 02: Frontispício do Cineteatro Territorial de Macapá (1946)



Fonte: *Jornal Amapá*, 24 de junho de 1947

Estas informações, colhidas a partir da consulta a alguns exemplares do único veículo de informação impressa da época, o *Jornal Amapá*, disponível no setor de obras raras da Biblioteca Pública Estadual Prof.^a Elcy Lacerda, situada em Macapá-AP, aparecem mergulhadas em um oceano de exaltações e feitos do governo territorial. Segundo Souza (2016):

O *Jornal Amapá* foi o periódico amapaense que atingiu a mais longa duração na fase de território federal. Foram 1479 edições entre os anos de 1945 a 1968 e mesmo considerando que, de um modo geral, o *Jornal Amapá* pouco apresentava em relação aos aspectos críticos, visto que predominava o informativo, o opinativo e o entretenimento, há de se reconhecer que, do ponto de vista da informação foi responsável por uma maior divulgação do Amapá tanto no cenário regional quanto nacional (SOUZA, 2016, p. 17-18).

Este noticioso, o *Jornal Amapá*, foi um importante veículo de informação oficial do governo. Nele é possível encontrar textos do próprio governador Janary Nunes, entre outros sem nenhum tipo de vestígio autoral, que traziam em suas páginas decretos governamentais, premissas de saúde, propagandas comerciais, acontecimentos

policiais e esportivos além de informações a respeito dos eventos que aconteciam no Cineteatro Territorial de Macapá.

Mauro Cezar Coelho (2004) afirma que o Jornal Amapá, instrumento do Serviço de Imprensa e Propaganda (SIP), fora criado sob a sombra do DIP e que

[s]uas responsabilidades compreendiam a divulgação dos atos do governo, das informações de interesse público e, também, organização de festas cívicas, o estudo de fatos históricos e geográficos, a coordenação de todas as atividades intelectuais que visassem a propaganda e conhecimento do Amapá nos outros pontos do país. O jornal Amapá foi instrumento do SIP nesse empreendimento. Ele buscou dar conta de uma representação do Estado, da região, da memória regional e nacional. Por se tratar de órgão da administração pública, esteve submetido diretamente aos interesses dos governantes. Composto de quatro a oito páginas, com edição semanal, figurou como único órgão de imprensa no Território Federal do Amapá, nos primeiros anos de sua formação. O [jornal] Amapá representou, ainda o modo de fazer política instaurado no Território: a privatização da coisa pública, transformando a ação do estado em beneplácito do chefe do executivo (COELHO, M. C., 2004, p. 149).

Muitos pesquisadores referem o Jornal Amapá como uma das principais fontes primárias deste período, além do Relatório das Atividades do Governo do Território Federal do Amapá, documento que descrevia as percepções e ações de Janary e sua equipe realizadas ao longo do ano de 1944, e enviado a Getúlio Vargas logo no início de 1945. Naquele, Janary referia, entre outros assuntos, que:

A quase totalidade da população sofre de endemias tropicais, principalmente malária e verminose; Alimentação irregular a base de cafezinho com farinha pela manhã; carne salgada, pirarucu ou jabá fervido na água e sal, com farinha, ao almoço, pouco diferindo o jantar; Moradias miseráveis, ausência de privadas e quarto comum para toda a família, alta incidência de promiscuidade sexual entre pais e filhos, exceto pelas edificações deixadas pelos norte-americanos; População, em

grande maioria analfabeta, assinava as próprias folhas de pagamento com auxílio datiloscópico do dedo polegar; Sistema de transportes (marítimo, terrestre e aéreo) ineficazes; Comunicação telegráfica praticamente inexistente, deixando o Governo e população praticamente ilhados. Em caso de urgência, o único recurso seria pedir ao Exército Americano e à Panair – que possuíam estações em Santo Antônio, Base Aérea do Amapá e Macapá; Ausência de olaria ou serraria, ficando-se na dependência de Belém e do interior do Pará, para qualquer construção; Inexistência de luz elétrica, água encanada, esgotos, ou serviço público necessário à higiene e ao progresso (NUNES, 1946, p. 05-06).

Entre as políticas públicas estruturadas à época para o processo de transformação desta região em que “tudo estava por fazer”, Janary já desenhava sua política cultural. No Brasil, pensar em políticas culturais nos remete a um período anterior ao recorte temporal elencado neste trabalho, contudo possui relações umbilicais com o movimento político em curso – e por isso esse retorno à década de 1930, início da Era Vargas. O ideal progressista e nacionalista que se manteve como fio condutor deste período esteve pautado, entre outros fatores, na necessidade de se estabelecer um sentimento de brasilidade. Poderia resumir como características deste período: a centralização do poder, a partir do enfraquecimento do poder Legislativo, reforço do Executivo e conseqüente financiamento do Estado Novo; a criação de uma política trabalhista por meio da ampliação de benefícios e direitos trabalhistas e conseqüente aproximação com a massa trabalhadora; a exaltação da imagem de Vargas por meio de uma propaganda política orquestrada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP); e as Políticas Culturais que se evidenciaram durante sua passagem pelo governo.

Mauro Cezar Coelho (2004), afirma que:

O DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) trabalhou com o objetivo de modificar o caráter do discurso jornalístico: a crítica política, o debate partidário, a expressão da opinião pública foram substituídos pelo discurso pedagógico, personalista, doutrinário, educativo. Seu trabalho resultava em uma

manutenção do Estado, não mais o lugar no qual a sociedade é representada, mas o lugar a partir do qual a sociedade é formada e conduzida (COELHO, M. C., 2004, p. 149).

Sobre políticas culturais, Teixeira Coelho (2004) entende como um programa de intervenções sistemáticas realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários para estabelecer metas e ações que tragam fomento (acesso aos meios de produção), promoção (garantia de divulgação) e difusão (distribuição do produto cultural) de ações e agentes culturais com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas.

A sociedade amapaense entrava em contato com uma nova e importante página de sua história. Apesar disso, é importante ressaltar que o Cineteatro Territorial de Macapá, um dos instrumentos da política cultural Janarista, servia a um propósito governamental que pretendia instaurar na região uma nova roupagem, uma nova cultura inspirada em paradigmas externos e alheios à cultura local. E é neste ponto que se encontra um grande nó nesta linha, uma junção de diversas pontas e inúmeras discussões que desembocam em um possível processo de aculturação amapaense.

Neste sentido, Teixeira Coelho (2004), esclarece como sendo:

Resultante de uma pluralidade de formas de intercâmbio entre diversos modos culturais – cultura erudita, popular, empresarial etc. – que geram processos de adaptação, assimilação, empréstimo, sincretismo, interpretação, resistência (reação contra-cultural), ou rejeição de componentes de um sistema identitário por um outro sistema identitário (COELHO, T., 2004, p. 36).

Ao analisar o avanço da política janarista, instaurada na região amapaense, percebe-se também algumas ranhuras que evidenciam a existência de segregação e silenciamentos de classes subalternizadas. A esse respeito destaco a obra de Veronica Xavier Luna que descreve o processo de formação do contexto urbano de Macapá e suas ten-

sões e fricções entre os poderes. Segundo Luna (2017), Janary estabeleceu uma política de higienização ao remover famílias que habitavam a região central da cidade, moradores empobrecidos e, em sua maioria, afrodescendentes, para espaços mais periféricos. Estas regiões deram origem a bairros tradicionais como o Laguinho e Santa Rita, propulsores de manifestações artísticas e religiosas como o carnaval e o Marabaixo, respectivamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das questões elencadas neste artigo, e frente à necessidade de se discutir os significados socioculturais da criação de uma política cultural Janarista e o Cineteatro Territorial de Macapá como espaço propulsor e aproximador (ou não) das classes amapaenses ao fazer cultural, caminho na perspectiva de constituir outros olhares acerca da historiografia teatral, fazendo emergir outros contextos, memórias e culturas de regiões, até então, silenciadas pela historiografia teatral tradicional.

Como se sabe, isto requer muito esforço e dedicação, principalmente diante do atual cenário político e sanitário em que nos encontramos. No encontro com Oliveira e Rodrigues (2009), traduzo o sentido movente de tal anseio, ao referirem que em vez de continuarmos com um antigo lamento de como é pouca a literatura sobre a História da Região Amazônica e do Amapá, por que então, não as produzimos. É nesta perspectiva que percebo o quanto há para se pesquisar, escrever, refletir a partir memória, história e culturas que nos foi concedida e, principalmente, diante daquelas que ainda não nos foi concedida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COELHO, Mauro Cezar. De caboclo a brasileiro: Estado e nacionalidade no território federal do Amapá. *Sæculum – Revista de História*, [S. l.], n. 10, p.141-162, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/srh/article/view/11292>. Acesso em: 24 mar. 2022.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- LUNA, Verônica Xavier. *Um caos que abriga histórias de vida: sociabilidades conflituosas na gentrificação da cidade de Macapá (1943-1970)*. Macapá: UNIFAP, 2017.
- NUNES, Janary Gentil. *Relatório das atividades do Governo do Território Federal do Amapá, em 1944*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.
- NUNES FILHO, Edinaldo Pinheiro. A base aeronaval norte-americana do Amapá-Brasil pós-Segunda Guerra Mundial. *Revista Portuguesa de História*, Universidade de Coimbra, Portugal: Impactum, v. 45, p. 299-323, 2014. DOI: http://dx.doi.org/10.14195/0870-4147_45_13. Disponível em: https://digitalisdsp.uc.pt/bitstream/10316.2/35377/1/RPH45_artigo15.pdf. Acesso em: 24 mar. 2022.
- OLIVEIRA, Augusto; RODRIGUES, Randolfe (org). *Amazônia, Amapá: escritos de História*. Belém: Paka-Tatu, 2009.
- PORTILHO, Ivone dos Santos. Áreas de Ressaca e Dinâmica Urbana em Macapá/AP. In: *VI Seminário Latino-Americano de Geografia Física e II Seminário Ibero-Americano de Geografia Física*. Universidade de Coimbra, 2010. Disponível em: <https://www.uc.pt/fluc/cegot/VIS-LAGF/acts/ind4>. Acesso em: 24 mar. 2022.
- SANTOS, Fernando Rodrigues. *História do Amapá: da autonomia territorial ao fim do janarismo*. Macapá: Editora Gráfica O Dia, 1998.
- SOUZA, Manoel Azevedo de. *Imagens, memórias e discursos: a construção das identidades amapaenses no Jornal Amapá – 1945 a 1968*.

2016. 264f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Centro de Humanidades. Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza (CE), 2016. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/22092>. Acesso em: 24 mar. 2022.

CONTROVÉRSIAS EM TORNO DO PAPEL DO ENSAIADOR DE TEATRO NO BRASIL (SÉCULOS XIX-XX)

GIOVANNA ZAMITH CESÁRIO

INTRODUÇÃO

No *Dicionário do Teatro Brasileiro*, organizado por Jacob Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima, o verbete “ensaiador” foi deslindado como:

Denominação que se usava no “velho teatro” brasileiro – o do século XIX e três primeiras décadas do XX – para designar a figura do diretor. Cabia ao ensaiador a arrumação dos móveis e objetos de cena, podendo mesmo opinar sobre os figurinos dos atores. [...] Mais que tudo, cabia ao ensaiador a tarefa de marcação dos papéis, objetivando clareza e a máxima propriedade na movimentação cênica. Exigia-se ainda desse profissional que tivesse bastante experiência da mecânica do palco e das possibilidades de cada ator, dadas as condições muitas vezes precárias das encenações e da sua alta rotatividade (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 128).

Termo que, seguramente, nos chegou via companhias e profissionais portuguesas, derivava do francês *régisseur* e era, segundo a pesquisadora e professora Silvia Fernandes, usado para indicar o agenciador técnico e artístico de um sistema teatral que vigorou no Brasil desde a segunda metade do século XIX e que se estendeu, provavelmente, até meados da década de 40 do século XX (FERNANDES, 2003, p. 175).

Os ensaiadores eram encarregados de todo o traçado espacial dos palcos. De igual maneira, era função do ensaiador orientar a interpretação dos artistas e distribuir as partes aos atores. Controlavam as entradas e as saídas de cena, a iluminação, a sonoplastia, a subida e descida da cortina: enfim, eram imprescindíveis para que o show ganhasse vida. Eram artistas hábeis no manejo dos recursos do teatro, faziam os textos funcionarem com eficiência e, amparados numa configuração teatral pré-definida, dialogavam, em geral, com um tipo de literatura dramática baseada em fórmulas consagradas.

O escritor e dramaturgo Otávio Rangel escreveu uma obra dedicada aos ensaiadores e, para tanto, definiu também a importância do ensaiador para o teatro antigo brasileiro:

Quase incontáveis as atribuições do Ensaiador e são de tal importância e o investem de tal responsabilidade, como já fartamente o tenho exposto, o que o tornam a mais proeminente figura do elenco teatral. É ele a cabeça pensante por cujo cérebro se orientam desde os primeiros atores e atrizes aos mais humildes auxiliares. Nada se executa artisticamente sem que ele o prescreva, sem lhe ser a aquiescência (RANGEL, 1954, p. 139).

O professor Walter Lima Torres Neto (2007, p.111) fez algumas distinções relevantes acerca das terminologias ensaiador, encenador e diretor. Para o professor, os três perfis operacionais possuíam diferenças estratégicas, principalmente no Brasil. Segundo ele:

Historicamente, o surgimento da figura do moderno diretor teatral localiza-se na virada dos séculos XIX-XX, e sua função

foi se mantendo sempre dentro de um mesmo registro: organizar de forma global a representação teatral em busca de uma harmonia, de uma adequação articulando o conjunto formado por diversos elementos que estabelecem a linguagem da encenação teatral – da iluminação à atuação dos intérpretes, passando pela cenografia e a música etc. Em suma, a novidade no trabalho desse novo agente criativo veio a ser, a de atribuir um sentido específico ao texto, transformando-o em obra de arte; representação de uma opinião; exposição de um juízo sobre realidade; expressão de um estilo pessoal. Entretanto, seu perfil e seu trabalho propriamente ditos nem sempre foram os mesmos, passando por modificações, sobretudo no Brasil, onde se nota uma variação quanto às suas funções dentro da nossa cultura e prática teatral. De forma abreviada, abordaremos o ofício deste agente criativo coordenador da cena teatral por meio de três perfis específicos, distintos por variações de procedimentos e concepções estéticas que revelam graus diferenciados de convenções entre palco e plateia. Os três perfis desse coordenador do espetáculo são: o ensaiador; o diretor e o encenador (TORRES NETO, 2007, p.113).

Desta maneira, portanto, partindo das definições dadas acima, e, de igual modo, da diferenciação feita pelo professor Torres Neto (2007, p.113) – especialmente no que concerne às concepções estéticas, já que o enfoque deste artigo será a figura do *ensaiador*.

A proposta do artigo, deste modo, é buscar compreender o ensaiador e seu papel indispensável para o desenvolvimento e disseminação do teatro ligeiro ou musicado, uma vez que, graças a esse profissional, as peças concretamente ganhavam vida, saíam do papel e eram assim assistidas por um público enorme.

TEATRO SÉRIO E TEATRO LIGEIRO OU MUSICADO

O projeto de modernização do Rio de Janeiro nos prelúdios do século XIX impactou diversos segmentos urbanos, e o lazer foi um deles. O teatro, que já era alvo de contendas, se tornou um nicho ainda mais

disputado, especialmente por críticos, intelectuais e empresários. Como bem salienta Orna Levin (2015, p.125) havia toda uma preocupação das elites da Capital Federal em fomentar na população uma cultura dramatúrgica. Para tanto, a cidade, especialmente nos polos de divertimento das Praças Tiradentes e Floriano (Cinelândia) (LIMA, 2000, p.25), encontrava-se em disputa.

Segundo o pesquisador João Roberto Faria:

A formação de uma cultura urbana de entretenimento com espetáculos realizados por companhias nacionais e internacionais intensifica-se a partir da década de 1870, tornando-se um negócio regido pelos mesmos princípios comerciais de outras indústrias. Voltada para o público heterogêneo das concentrações urbanas, essa nova empresa teatral desconsiderava o teatro edificante e investia na espetacularidade cênica, reunindo, na produção de suas peças, uma grande diversidade de sujeitos e práticas constitutivas do cenário cultural. Os artistas e profissionais envolvidos tornaram essa “nova” indústria do teatro musical um campo de diálogos e confrontos culturais, propulsor de sua popularidade (FARIA, 2012, p. 253).

Destarte, diante do cenário exposto acima, o que ocorreu foi a divisão: empresários do entretenimento, de um lado; críticos, cronistas (folhetinistas) e intelectuais, de outro lado. E foi em meio a esse ambiente de disputa que a figura do *ensaiador* se viu imersa. Esse profissional, possivelmente, potencializava ou materializava, para os empresários, o sucesso de seu teatro; e para os intelectuais representava a decadência e o crescimento do teatro o qual consideravam amoral, vulgar e nada edificante.

Arthur Azevedo, por exemplo, que se consagrou como um dos maiores autores de revista de ano do século XIX era, constantemente, alvo de críticas de intelectuais de seu tempo. Esses o viam como um autor de talento, mas que o desperdiçava escrevendo paródias de operetas francesas famosas e revistas de ano. O próprio Arthur sabia exatamente o que escrevia e para quem escrevia. E, para tanto, quando escrevia as revistas de ano, as fazia visando o lucro rápido.

Larissa de Oliveira Neves (2006, p.35-36), sobre isso, já fez a seguinte afirmação:

Os espectadores seriam, portanto, pessoas de baixo poder aquisitivo, mas com salário suficiente para sobreviver e ainda pagar uma entrada no teatro, ainda que de vez em quando. [...] Basta considerarmos o grande sucesso de bilheteria obtido pelas peças de maior aceitação. A ideia de sucesso teatral concebida nas décadas de 50 e 60 alterou-se consideravelmente mediante o aumento populacional e a popularização do teatro na virada do século (NEVES, 2006, p.35-36).

O próprio Arthur Azevedo sabia que o público que assistia as suas peças não era o público das elites letradas. O autor, assim como os ensaiadores, também corporificava o fracasso do projeto realista e naturalista de um teatro edificante – e, por isso, era igualmente alvo de censuras e críticas.

A professora Andrea Marzano refletiu quanto aos pontos de tensão inerentes ao processo de formação da indústria do entretenimento na capital. Para ela, o embate se dava entre quem queria agradar ao público e quem ansiava por civilizá-lo (MARZANO, 2008, p. 16-17). De outro lado, Filomena Chiaradia (2012, p.36) dividiu a cena teatral em dois grandes blocos: espetáculos musicados e espetáculos declamados, ou seja, os que não inseriam canções em suas apresentações. Além disso, para a autora, o teatro musicado consistia nos gêneros das operetas, revistas, burletas, mágicas e *vaudevilles*. No entanto, essa divisão não era a única: havia a divisão de ordem valorativa. O teatro considerado *sério* deveria, necessariamente, ter qualidade textual e de encenação que se encaixasse nos padrões estabelecidos e absorvidos pela crítica teatral da época, o que acabava gerando rejeição para as produções musicadas. Desejava-se um teatro literário, engajado nos movimentos do Naturalismo e do Realismo (MARINHO, 1904, p.108).

Assim, Chiaradia delineou acuradamente a divisão social e cultural que havia no Rio de Janeiro do século XIX, e que manteve seus

resquícios por todo o século XX. No quesito social e cultural, ela afirmou:

Enquanto construíamos cenários para o gosto europeu das nossas elites, criávamos respostas e refúgios para as transformações. A favela abrigou a cultura denominada *popular*, e suas criações e expressões cotidianas foram defendidas pelas ladeiras íngremes e por um código particular de acesso. Muitos artistas acompanhavam de perto essas alterações. Os revistógrafos, por exemplo, rapidamente incorporaram seus personagens-tipo e seu universo particular de vida, transferindo para o palco esse cenário inesperado que emerge na cidade maravilhosa (CHIARADIA, 2012, p.36).

A citação da pesquisadora é bastante ilustrativa, pois nos atenta para a existência de uma cultura dividida. E, para tanto, o teatro ligeiro soube ler mais proximamente a realidade da cidade do Rio de Janeiro, o que se deu graças aos artistas, aos dramaturgos e aos ensaiadores. Desta maneira, coube à elite atribuir o fracasso dos chamados teatros *sérios* ou *realistas* ou *naturalistas* especialmente aos artistas e aos responsáveis diretos pelos shows ou peças, pois os gêneros musicados ou ligeiros sempre eram colocados em oposição ao considerado teatro sério.

Para os críticos da época tais gêneros eram formas simplificadas, criações não elaboradas, realizadas às pressas, sem propósitos artísticos mais elevados. O campo do teatro na cidade do Rio de Janeiro se diversificava cada vez mais, e para o descontentamento daquela elite se aproximava de uma estética que agradava a espectadores cada vez mais heterogêneos. Mas, afinal, que estética teatral era essa? A estética teatral que concebia suas produções em ritmo vertiginoso.

As *revistas de ano*, por exemplo, compilavam os acontecimentos do ano anterior de modo que os apresentavam no ano seguinte em forma de peça. Já as *mágicas* prezavam pelo show visual, pelo encantamento dos olhos em detrimento do textual, o que desagradava muitíssimo aos literatos. As *operetas*, por sua vez, podiam ser encontradas em estabelecimentos como cafés cantantes ou mesmo teatros, cujo enfoque era promover shows com misto de

comédia, melodrama e números musicais (que poderiam ir da valsa ao canção).

Neyde Veneziano (1991, p.85) atentou para as similitudes das operetas e das revistas, aliás, afirmou o quanto aqueles gêneros podiam ser difíceis de discernir. Muitas vezes, os espetáculos eram híbridos, o que dificultava definir a natureza das obras. As revistas, em especial, se tornaram parte do dia a dia do carioca pois emolduravam as relações dos cidadãos com sua metrópole, e por isso, eram sucesso de público. O entretenimento era visto como item essencial na vida da urbe. Não é à toa que as peças proliferaram com o passar do século XIX e início do XX.

Podemos citar o caso da Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José. A companhia foi um sucesso de público além de um celeiro de ensaiadores exitosos. Nomes como Leopoldo Fróis e Luiz Peixoto foram empregados de Paschoal Segreto, o empresário daquela Companhia. Entretanto, foi o português Eduardo Vieira e, logo em seguida, Isidro Nunes, os ensaiadores mais longevos que a Companhia São José teve. Vieira foi, primeiro, o *ponto* da companhia, para, em seguida, se tornar ensaiador.

Outro exemplo importante foi posteriormente o da dupla Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes. Além de exímios escritores, foram também ensaiadores na companhia de Segreto. Considerados dramaturgos de menor prestígio no mundo das letras, os autores foram diminuídos por serem teatrólogos de revista, e trabalharam na São José a fim de garantir a melhor tradução possível para o palco de seus escritos. A presença do ensaiador nos espetáculos do teatro ligeiro conferia às peças visão artística e identidade, e por isso é que estes artistas permaneceram por tanto tempo como contratados das companhias teatrais.

A CRÍTICA

Sábato Magaldi era defensor de um projeto modernista. Em 1962, escreveu a obra *Panorama do teatro brasileiro* (MAGALDI, 1993, p.25)

e, em algumas passagens do livro, expressava abertamente tanto sua insatisfação quanto a de intelectuais anteriores à publicação de seu livro. Na passagem a seguir, ele exemplifica o seu descontentamento citando Machado de Assis:

Já em 1873, no estudo “Literatura brasileira: Instinto de nacionalidade”, em que fez um balanço do romance, da poesia e da língua, Machado de Assis, escrevia: “Esta parte (o teatro) pode reduzir-se a uma linha de reticência. Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto público tocou o último grau de decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhes receberia se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o can-can, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores?” Depois de resenhar os nomes capazes de servir de exemplo, na atualidade, Machado concluiu: “Os autores cedo se enfastiaram da cena que pouco a pouco foi decaindo até chegar ao que temos hoje, que é nada” (MAGALDI, 1988, p. 95).

Machado de Assis era um severo crítico do teatro ligeiro. Para ele, o público não teria nada a ganhar com aquele tipo de dramaturgia. Pelo contrário, para o escritor, o teatro do final do século XIX não passava de um compilado decadente de mágicas, canções e burletas obscenas que, quiçá, poderiam ser chamadas de arte.

De igual modo, Décio de Almeida Prado (1988, p. 56) referiu-se à ascensão do teatro musicado enfatizando a decepção dos literatos, dramaturgos e críticos da época. Para ele, a lógica indicava que o Realismo seria substituído pelo Naturalismo, como acontecera na França. Contudo no Rio de Janeiro, considerado o termômetro teatral nacional, tal sequência teria sido interrompida por uma avalanche de produções musicadas, destruindo assim o pouco que havia sido

construído no território do drama pelo Romantismo e pelo Realismo. Tanto Prado (1988, p.86) quanto Magaldi se questionaram (1993, p. 95) como seria possível o público apreciar a “boa arte” se já estava tomado pela decadência dos gêneros ligeiros.

O PROJETO DA ELITE *VERSUS* O ENSAIADOR

A elite carioca pretendia civilizar, também por meio do teatro, os cidadãos do Rio de Janeiro em processos de transformação. E o teatro era uma maneira eficaz de definir costumes, impor comportamentos, ditar moda e estilos de vida. Nesta direção, podemos citar a criação, em 1908, da primeira escola dramática brasileira vinculada ao Teatro Municipal. O governo foi acusado pela alta camada da sociedade de ser um dos culpados pela decadência do teatro nacional e, por isso, inaugurou um espaço luxuoso em plena Avenida Central, a mais importante avenida da cidade.

Inspirado na *Opera de Paris*, a escola parecia ser promissora, já que a intenção era de que a Capital Federal:

Finalmente “civiliza[va]-se” e o teatro, centro da vida social, ganhava condições de acompanhar o projeto de modernização da cidade. No mesmo estilo da reforma urbana que copiava a arquitetura francesa, a Escola Dramática Municipal também vai organizar seu currículo seguindo o modelo europeu de teatro. Neste momento de nossa história, não há como fugir destas influências, nem tampouco negá-las, e até mesmo as adaptações e as leituras dos moldes europeus aos padrões brasileiros foram duramente criticadas. A condenação do teatro de revista e da comédia de costumes, vistos como forma de expressão menor, levou esses dois gêneros de comicidade popular, que lotavam os teatros do início do século XX, a serem considerados uma das principais causas da decadência da cena nacional. Apesar de sua origem francesa, a revista carioca colocava em cena com muito humor a cidade, com seus personagens e seu momento político atual, parodiado numa língua “brasileira”, falada nas ruas, num tempo acelerado e de mudanças rápidas. Mas, o

constrangimento de sermos brasileiros ainda vai nos acompanhar por mais algumas décadas. (DE ANDRADE, 2009, p. 1).

Segundo Elza de Andrade (2009, p. 2), mesmo com a criação da Escola Dramática e toda sua proposta de refinamento do teatro – os professores que davam as aulas na Escola por exemplo, eram todos membros da Academia Brasileira de Letras –, o teatro revisteiro não fora suplantado. Isso gerou duras críticas aos empresários, ensaiadores e atores do teatro ligeiro. Esse movimento de repúdio vai se estender por muito tempo dentro do nicho teatral.

A figura do ensaiador, assim como a figura dos artistas de maior calibre, impedia, de certo modo, que o pretense projeto civilizatório idealizado pelas altas-rodas fosse bem-sucedido, já que os teatros viviam lotados de espectadores sequiosos a fim de ver peças que na visão daqueles intelectuais não passavam de histórias grosseiras e de duplo sentido. E para tanto, esses espectadores ficavam cada vez mais distantes do ideal de sociedade almejado por aquela parte da população que estava decidida a seguir os moldes da Europa.

CONCLUSÃO

Este artigo colimou compreender a questão que pairava sobre a figura, ainda pouco estudada, do ensaiador, cujo trabalho era essencial para que os espetáculos ganhassem vida na ribalta. Talvez por isso, carregasse consigo o ônus de contribuir diretamente para a prosperidade das peças ligeiras. E, igualmente, para o fracasso do pretense teatro edificante e civilizatório. Porém, o que realmente aconteceu foi que o teatro considerado subliterário conseguiu habilmente arrebatado o público graças a um conjunto de fatores.

O ensaiador foi um desses fatores. E, por isso, não foi, de maneira alguma, poupado. Havia um embate acontecendo entre o teatro que deveria ter sido o curso natural das coisas e, pelo menos na visão de alguns estudiosos, o teatro que, digamos, “roubou a

cena”. Esse embate ainda tem muito para ser discutido, refletido, pesquisado e estudado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DE ANDRADE, Elza. Escola de Teatro Martins Pena (1908-2008) – 100 anos de lutas e vitórias. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, jul-dez. 2009. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/534/490>>. Acesso em 21 de jan. 2022.
- CHIARADIA, Filomena. *A Companhia do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. São Paulo: Hucitec Editora, 2012.
- FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro*. Das origens ao teatro profissional da Primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva, Edições SESC SP, 2012.
- FERNANDES, Sílvia. Notas sobre Victorino. *Sala Preta*, n. 3, p. 174-181, 2003.
- GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (Coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC-SP, 2009.
- LEVIN, Orna Messer. A crônica e a cena: considerações sobre o teatro na imprensa do Rio de Janeiro no século XIX. *Revista ANPOLL*, Florianópolis, v.1, p. 125-134, 2015.
- LIMA, Evelyn F. Werneck. *Arquitetura do Espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro: alguns apontamentos para a sua história*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904.
- MAGALDI, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: ECA-USP, 1989.
- MARZANO, Andrea. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca: FAPERJ, 2008.
- NEVES, Larissa Oliveira. *As Comédias de Arthur de Azevedo: Em busca da História*. Campinas: IEL/UNICAMP, 2006.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1988.
- RANGEL, Otávio. *Escola Teatral dos Ensaíadores*. (Da arte de ensaiar). Rio de Janeiro, Editora Talmagráfica, 1954.

TORRES NETO, Walter Lima. Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador. *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 60-71, 2001.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Pontes/ Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

UMA BIBLIOTECA TEATRAL: DEFINIÇÃO, ENSAIO DE GENEALOGIA E VESTÍGIOS

HENRIQUE BRENER VERTCHENKO

Dentro da já significativa bibliografia sobre a história dos livros, da leitura e das publicações no Brasil, as edições de teatro ocupam um lugar ainda significativamente pouco explorado. À exceção de trabalhos pontuais e dispersos, esta parece ser uma tendência internacional, o que, talvez, possa ser explicado pela especificidade desse mercado, cuja pesquisa demanda o cruzamento de práticas e, consequentemente, a articulação de uma multiplicidade de fontes. Ao mesmo tempo, a historiografia teatral, nas últimas décadas, tendeu para a compreensão do teatro mais como espetáculo e fenômeno sociopolítico e menos como literatura, refletindo, de maneira legítima, a busca pela superação de uma história textocêntrica, bem como disposições de parcela do próprio teatro contemporâneo, cuja linguagem tanto lutou por desvincular-se do referencial literário.

Se por um lado isso conferiu autonomia e ampliação de abordagem para os estudos teatrais, por outro, gerou uma quase ausência

de pesquisas que tomassem a materialidade dos textos em seus suportes – seguindo a trilha impulsionada por Roger Chartier (1994) e Donald F. McKenzie (2018) – e lançassem luz sobre esses artefatos enquanto produtos intelectuais e artísticos que são também parte dos processos e trânsitos no campo. Essa perspectiva, capaz de abarcar diversas etapas de um circuito de transmissão que vai “do autor ao editor [...], ao impressor, ao distribuidor, ao vendedor, e chega ao leitor” (DARNTON, 1990, p. 112), pode dar a ver a historicidade de práticas de escrita e leitura estreitamente ligadas a hábitos culturais, empreendimentos políticos, projetos artísticos e condicionamentos técnicos e econômicos.

Até onde se pôde verificar, há profunda carência de pesquisas que tomem a edição teatral, assim como sua leitura, circulação e crítica, como processos de elaboração, transmissão e recepção de ideias reveladoras de imaginários e orientadoras de práticas no campo teatral. A necessidade de investigações, nesse sentido, se torna patente na medida em que a ausência de estudos sobre o tema é concomitante a certo desinteresse do mercado editorial e do público por esse setor de publicações no Brasil até os dias de hoje, demonstrando que a edição teatral, no mais das vezes, encontra-se às margens do universo de canonizações da cultura letrada. Segundo matéria de Maria Luísa Barsanelli, publicada em janeiro de 2015 na *Folha de São Paulo*, a publicação de dramaturgia é “um nicho pequeno e incipiente no Brasil”, apesar de ter ganhado força nos últimos anos com o esforço de pequenas editoras que “tentam cavar um espaço para o gênero no mercado editorial”. Uma das dificuldades estaria em “expandir as vendas para leitores não especializados” que acreditam que a peça “é para ser vista e não lida” (BARSANELLI, 2015).

Assinalando o despontar de um movimento contrário no que se refere à relação entre *cena* e *página*, Jeffrey S. Ravel indica que, após décadas de oposição a metodologias excessivamente literárias e textuais:

Quer a ironia que uma via de pesquisa particularmente rica se situe hoje no cruzamento da história do teatro e da história do livro. [...]. Esta ideia de multiplicidade dos usos é realmente

preciosa para os historiadores sociais preocupados em compreender o papel do texto impresso na recepção de todas as categorias do evento espetacular. (RAVEL, 2012-3, p. 47. Tradução nossa.¹)

Isto significa reconhecer e caracterizar como as pessoas puderam, em diversos lugares e temporalidades, participar do mundo teatral a partir de diferentes práticas, o que inclui, além da presença no evento espetacular em si, a leitura de peças impressas, de histórias do teatro, de crônicas e críticas em periódicos, de folhetos que propiciavam uma mediação do espetáculo por meio da página; a despeito das taxas de analfabetismo refreando as possibilidades de leitura individualizada. No Brasil, podemos, de fato, observar alguns trabalhos mais recentes que vêm se debruçando sobre esses aspectos ao longo do século XIX, como os de Orna Levin (2005; 2018); Silvia Cristina Martins de Souza (2009a; 2009b) e Paulo Maciel² (2017). Contudo, no que se refere ao século XX, precisamente quando o mercado editorial nacional passa por mudanças significativas, não parece haver pesquisas mais rigorosas capazes de fornecer análises expressivas.³

A pesquisa *Uma Biblioteca Teatral Brasileira: publicação, circulação e políticas para livros de teatro, 1917-1948* – da qual este texto é fruto – propôs investigar o universo de publicações que formaram o arcabouço de referências de “homens de teatro”⁴ envolvidos no

¹ Conferir, no original: “[...] l’ironie veut qu’une voie de recherche particulièrement riche se situe aujourd’hui à la croisée de l’histoire du théâtre et de l’histoire du livre. [...]. Cette idée de multiplicité des usages est fort précieuse pour les historiens soucieux de comprendre le rôle du texte imprimé dans la réception de toutes les catégories de l’événement spectaculaire”.

² Este último realizou um amplo mapeamento do repertório bibliográfico dramático disponível ou em circulação no Brasil de 1800 a 1900, a partir de registros de peças e de catálogos de livrarias e bibliotecas abrigados na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Sistematizando dados quantitativos e levantando elementos como título, subtítulo, autor, data e local de publicação, foram contabilizados 1871 registros, o que configura importante contribuição preliminar capaz de fornecer bases mais sólidas para futuros pesquisadores.

³ Ainda que sem maiores análises, exceção é a pesquisa feita pelo Grupo de Pesquisa em Dramaturgia e Crítica Teatral (GDCT – UnB/CNPq), coordenada por André Luís Gomes, onde foi feito um levantamento de publicações de textos teatrais contemporâneos e de suas respectivas editoras entre 1958, data da encenação de *Eles não suam black-tie*, e 2007 (GOMES, 2010).

⁴ A designação “homens de teatro” não serve aqui a sobreposições de gênero, mas exclusivamente à utilização do termo encontrado nas fontes do período.

que chamamos de um primeiro momento de modernização do teatro brasileiro, entre 1917 e 1948, portanto, entre a fundação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Para tanto, foram analisadas de coleções baratas a “edições de luxo” destinadas a serem objeto de memória, de volumes resultantes unicamente de esforço autoral a projetos mais ambiciosos de instituições e editoras. Isso permitiu compreender o lugar da publicação de teatro no mercado editorial brasileiro, as influências estrangeiras, o espaço ocupado pelo autor, a formação de um novo público e de novas práticas de leitura, bem como as concepções subjacentes às políticas de Estado para o setor. A partir desse *corpus* foi demonstrado o papel desses livros como produtores e produtos de projetos para o teatro nacional, projetos estes entendidos enquanto parte de esforços intelectuais capazes de formar espaços de discussão, difusão e monumentalização.

Como uma introdução ao tema, no espaço deste texto serão perscrutadas reminiscências e definições em torno do que se construiu historicamente como uma *biblioteca teatral*. Em busca de rastros da constituição dessa ideia, será estabelecida uma conceituação, depois um “ensaio de genealogia”, para, finalmente, se passar à exemplificação de bibliotecas particulares na França dos séculos XVIII e XIX. Pretende-se, com isso, expor eixos conceituais e metodológicos basilares para a constituição deste trabalho.

*

A biblioteca do título desta pesquisa é uma biblioteca imaginária, posto que reúne diversas iniciativas de escrita, publicação, projetos, salvaguarda e circulação de obras impressas de e sobre teatro em determinado momento histórico. Pensar uma biblioteca teatral imaginária, cujos componentes podem ter sido fundamentais na formação de ideias em torno do teatro nacional, e, também, moderno, exige a mobilização de algumas reflexões acerca da própria noção de biblioteca. Esforço de contenção, dominação e ao mesmo tempo de

proliferação dos saberes, a biblioteca é uma utopia da razão classificatória, um projeto intelectual que transita entre o material e o imaterial. Segundo Christian Jacob,

Lugar da memória nacional, espaço de conservação do patrimônio intelectual, literário e artístico, uma biblioteca é também o teatro de uma alquimia complexa em que, sob o efeito da leitura, da escrita e de sua interação, se liberam as forças, os movimentos do pensamento. É um lugar de diálogo com o passado, de criação e inovação, e a conservação só tem sentido como fermento dos saberes e motor dos conhecimentos, a serviço da coletividade inteira. (BARATIN; JACOB, 2000, p. 9)

Ela é, também, portadora de processos de transmissão, perda e esquecimento, de políticas da memória por meio das quais, inevitavelmente, se almeja determinada ordem, completude e seleção. Lugar de sociabilidades, ela pode compor arquiteturas do saber baseadas em escolhas e projetos intelectuais. Jacob lembra, ainda, de suas implicações políticas:

O poder das bibliotecas não se situa apenas no mundo das palavras e dos conceitos. Como Alexandria já o significava claramente, o domínio da memória escrita e a acumulação dos livros não deixam de ter significações políticas. Eles são signo e instrumento de poder. Poder espiritual da Igreja. Poder temporal dos monarcas, dos príncipes, da aristocracia, da nação e da república. Poder econômico de quem dispõe dos recursos necessários para comprar livros, impressos ou manuscritos, em grande quantidade. Poder, enfim, intelectual e sobre os intelectuais, tanto é verdade que o domínio dos livros tem como corolário o direito de autorizar ou de proibir sua comunicação, ampliá-la ou restringi-la. (*Ibidem*, p. 14)

Jean Marie Goulemot, tendo consultado o *Petit Robert* e o *Petit Larousse*, encontra três definições para a palavra *biblioteca*: uma coleção de livros, de manuscritos; o lugar onde eles estão arrumados; e

um “móvel com prateleiras que servem para arrumar livros” (GOULEMOT, 2011, p. 5). Entretanto, essas explicações seriam insuficientes por poderem ser somente parciais, sobrepostas, ou por falarem muito dos livros e pouco da leitura. Uma biblioteca seria muito mais, ainda segundo Goulemot, um projeto utópico de coexistência dos vestígios escritos do pensamento humano conciliado às restrições técnicas de espaço, conservação, classificação e seleção.

No caso de uma biblioteca imaginária, essa lógica restritiva espacial é apenas parcialmente verdadeira, uma vez que não há uma única biblioteca real específica, apesar das políticas de seleção, investimento e classificação determinarem a sua estrutura. Isso significa que o fato de partirmos de uma biblioteca imaginária não a isenta de estar submetida a projetos e debates intelectuais, em suma, de forças que lhe são externas. Nesse sentido, Bruno Latour (2000) é enfático no que diz respeito à necessidade de se perceber os fluxos que levam do mundo à inscrição em livros, compondo uma vasta rede, ao invés de se considerar a biblioteca uma fortaleza isolada cujos caminhos se restrinjam à leitura de um texto a outro. Para ele, é impossível compreender a produção de informações sem se levar em conta as instituições que permitem o estabelecimento de relações de dominação e seus veículos materiais.

Uma biblioteca teatral brasileira – moderna e herdeira do espírito iluminista e enciclopédico – não passa ao largo de ser construída baseada na memória que se pretende preservar e nos teatros que se pretende manter para o futuro. O mapeamento do que poderia ser incluído nessa biblioteca, ainda que nunca esgotável, pode levar à percepção de projetos intelectuais. Para tanto, em primeiro lugar, foi feito um levantamento que buscou inventariar as edições de e sobre teatro⁵ produzidas no Brasil dentro do recorte estudado, isto é, entre 1917 e 1948. Neste trabalho, catalogamos 896 títulos a partir de visitas *in-loco* a bibliotecas de universidades e arquivos, e da consulta às

⁵ Não foram incluídos, nessa mesma listagem, os periódicos especializados em teatro, uma vez que sua publicação segue lógicas diferentes, de volumes avulsos ou mesmo de títulos parte de coleções. Não há dúvidas, contudo, que também cumprem papel elementar na circulação de ideias e obras, em suma, na formação de uma cultura teatral.

bases de dados digitais, bibliografias publicadas, anúncios em periódicos, revistas literárias e catálogos.

Mesmo que este *corpus* não seja definitivo e que silêncios sejam inerentes ao trabalho do pesquisador que lida com vestígios, ele é fundamental para a condução de análises que – por meio de exames tanto quantitativos quanto qualitativos – permitam interpretações mais significativas no que se refere, por exemplo, a distribuição geográfica da produção, editoras mais presentes, autores e gêneros mais publicados, preços, aspectos materiais e tipográficos das edições, progressão ou retração numérica conforme o ano, projetos de coleções, relações com eventos espetaculares específicos.

Preliminarmente, dois aspectos merecem ser destacados: as obras publicadas em determinado período podem ser muito diferentes dos cânones conhecidos posteriormente; e, ainda que pequena em relação a países europeus, trata-se de uma produção muito maior do que especulam as afirmações atemporais que atribuem um desinteresse generalizado pelas publicações de teatro. Em segundo lugar, no que se refere ao mapeamento do que poderia estar presente em nossa biblioteca imaginária, é necessário o exame de algumas bibliotecas reais que deem a ver a circulação das obras, a frequência de títulos estrangeiros em idioma original ou traduzidos, os padrões de repetição, os princípios norteadores, as referências fundamentais, as lógicas de acúmulo e classificação.

Para esse fim, destacamos a biblioteca da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT); o projeto de biblioteca do grupo Os Comediantes; os vestígios das bibliotecas do Serviço Nacional de Teatro (SNT), bem como de alguns críticos e artistas. Nota-se que essas bibliotecas mantêm o espírito enciclopédico para o teatro, o que, segundo Paulo Maciel, tem suas origens no século XIX:

Pela primeira vez na história do teatro vemos reunidas peças de distintas e variadas épocas num mesmo contexto. Sendo assim, as bibliotecas dramáticas expressavam um projeto enciclopédico que abarcaria desde os gregos aos autores mais recentes. Uma biblioteca maior não difere de uma menor apenas pelo número de títulos que comporta, mas devido à ex-

tensão territorial que abrange de um dado objeto, à amplitude do conhecimento e da experiência que seu universo ou seu repertório comportam e podem oferecer aos leitores (MACIEL, 2017, p. 29).

Assim, ainda segundo o autor, passava-se a ambicionar o arquivamento de todas as peças que, reunidas, ilustrariam a história do teatro ocidental; e que inspiravam, ao mesmo tempo, a criação de “bibliotecas sem paredes”, ou seja, de coletâneas e coleções. Certamente, às obras canônicas do teatro ocidental soma-se o vasto repertório das últimas novidades cênicas e dramatúrgicas em suas mais variadas direções.

Isso significa que nossa biblioteca, como inúmeras outras, é atravessada por múltiplas temporalidades. Em primeiro lugar, porque os seus vestígios são buscados hoje. Em segundo, porque no momento de sua própria formação, dentro do recorte escolhido, entravam simultaneamente fragmentos de diversos passados que se desejava perpetuar, sucessos de mercado e projetos para o teatro do futuro. Conseqüentemente, essas bibliotecas podem ser vistas elas mesmas como construções de narrativas do teatro na história.

Em busca de uma definição, ao mesmo tempo evidente e elementar, para uma biblioteca teatral, propomos que se trata de uma coleção de livros – mas também de impressos em geral – de peças e de obras sobre teatro, isto é, tratados, poéticas, histórias, teorias, críticas, anedotas, memórias, biografias, em suma, toda a produção escrita capaz de registrar o pensamento, a prática e os projetos em torno da atividade teatral em diversos lugares e ao longo do tempo. Esta coleção pode estar abrigada em um ou mais recintos e se referir a todo um espaço, mas também somente em armários ou estantes; é ordenada a partir da pretensão mais ou menos totalizante de reunir e oferecer o maior número de volumes possível; pode pertencer ao Estado ou a associações, instituições, sociedades ou indivíduos. Neste caso, ela representa as obras acumuladas por um sujeito específico em vida, e que podem estar ligadas à sua formação, sua vida profissional, seu tempo de lazer, ou mesmo ao acaso. Por conseguinte,

mesmo que o maior volume de obras gire em torno do teatro, é natural serem encontrados diversos outros gêneros e temas, sendo que todo esse conjunto pode dizer sobre a forma desse sujeito fazer teatro ou de encarar a arte dramática.

Há, sem dúvidas, uma porosidade entre essas origens de bibliotecas – marcadas por compras, doações e dispersões – cujas formações e ordenamento escapam ao nosso ímpeto definidor inicial. De todo modo, podemos afirmar, de maneira geral, que muitas vezes esses acervos seguiram a própria tendência da história das bibliotecas no Ocidente no período moderno, isto é, das grandes coleções privadas do Humanismo e do Iluminismo aos seus fragmentos institucionalizados e incorporados a sociedades e acervos públicos regidos sob a égide do patrimônio literário nacional e da democratização do acesso.

Partir de uma definição ideal, e, também, de uma “biblioteca imaginária”, não pode significar a obliteração do fazer-se das experiências históricas concretas, suas problemáticas, usos, motivações e desenvolvimento. À vista disso, a seguir examinaremos alguns vestígios de bibliotecas teatrais na Europa, e especificamente na França, nos momentos iniciais da construção dessa ideia, ou seja, apresentaremos brevemente indícios de possíveis primeiros acervos dedicados a esse gênero e tema.

*

Podemos sustentar, de maneira indiciária, que o começo da formação de acervos de livros de teatro na França (que servirá, em grande medida, como modelo exportável), se deve sobretudo a três fatores, a saber: 1) o impulso racionalizante e a febre exegética do aristotelismo promovidos pelos “doutos” do século XVII a fim de estabelecerem as regras do teatro, demandando estudo de obras escritas e capacitação para o debate e para a escritura de tratados; 2) o começo da escrita da História do teatro no século XVIII, autônoma em

relação à historiografia literária e ancorada fundamentalmente na noção de repertório; 3) o fenômeno do *Théâtre de Société*, em voga entre a nobreza europeia ao longo do século XVIII (e à revelia da Igreja), que difundiu uma verdadeira “teatromania” por meio de representações privadas e amadoras, o que demandava tanto poéticas e práticas próprias de escrita quanto obras impressas à disposição nos palácios e castelos (TROTT, 2005).

Situamos aí o começo do processo, acidentado é verdade, de entrada do teatro para a literatura, ou, como sublinha Florence Dupont (2017), de celebração de um patrimônio teatral literário e de afirmação da perenidade do texto. Os escritos sobre teatro acompanharão essa entrada do teatro não só para a literatura, como também para a História, afirmando sua utilidade moral, social e pedagógica. De acordo com Claude Jaëcklé-Plunian (2003), a partir de 1730 são publicadas diversas histórias do teatro na França, de autores como Fontenelle, Riccoboni, Brumoy e Beauchamps. Eles não eram especialistas, mas se relacionavam de alguma maneira com a “profissão”, pesquisando em bibliotecas públicas ou privadas, bem como nas coleções de amadores ricos, e demandando em jornais a ajuda de conhecedores. Não por acaso, um dos primeiros resultados que visava sustentar essa nova forma de se escrever a história do teatro intitulou-se *Bibliothèque des Théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques et opéra, le nom des auteurs et le temps de la représentation de ces pièces, avec des anecdotes sur les auteurs*,⁶ de 1733, preparado por Maupoint, um advogado. Trata-se, possivelmente, do primeiro catálogo bibliográfico exclusivamente teatral, um *in-oitavo* de 370 páginas, repertoriando sobretudo títulos de autores do século XVII.

Um segundo exemplo de catálogo bibliográfico do século XVIII vai de encontro ao panorama apresentado aqui. Nos referimos à obra em três tomos *Bibliothèque du Théâtre François depuis son origine*,⁷ “contendo um extrato de todas as obras compostas por este teatro,

⁶ A saber: “Biblioteca dos Teatros, contendo o catálogo alfabético das peças dramáticas e ópera, os nomes dos autores e a data de representação dessas peças, com anedotas sobre os autores”.

⁷ A saber, “Biblioteca do Teatro Francês desde sua origem”.

desde os mistérios até as peças de Pierre Corneille, uma lista cronológica daquelas compostas desta última época até o presente, com duas tabelas alfabéticas, uma dos autores e outra das peças”, elaborada pelo duque de La Vallière com a ajuda de colaboradores, publicada em 1768. É significativo que Louis-César de La Baume Le Blanc, o duque de La Vallière, autor principal dessa obra de claras pretensões totalizantes, tenha sido um nobre bibliófilo importante na promoção do *Théâtre de Société*.

A partir da segunda metade do século XVIII e ao longo do século XIX, os catálogos de venda de coleções privadas, as chamadas *bibliothèque de feu*, podem ser fontes extremamente ricas para nosso propósito e confirmam a tendência apresentada até então, isto é, de que as bibliotecas teatrais foram inicialmente constituídas por sujeitos que estavam ao redor do mundo do teatro, mas não necessariamente praticantes, podendo ser definidos como amadores ou colecionadores. O caso mais emblemático é o da biblioteca dramática de Alexandre de Soleinne, colocada à venda entre 1843 e 1845, e listada em um catálogo em 6 tomos elaborados pelo bibliófilo P. L. Jacob, contendo uma enormidade de classificações, entre elas, teatro oriental, teatro grego e romano, teatro latino moderno, antigo teatro francês, teatro francês moderno de Jodelle à Racine, teatro francês de Racine à Victor Hugo, teatro de províncias, teatro francês no estrangeiro, teatro de corte, balés, teatro burlesco, teatro de educação, peças satíricas, arte do comediante, história universal dos teatros antigos e modernos. Soleinne era um colecionador ardoroso, assim descrito no prefácio do catálogo: “M. de Soleinne amava, aliás, o Teatro pelo Teatro, como instituição moral, como recreação nobre e instrutiva, como estudo filosófico e literário” (JACOB, 1843, p. VIII. Tradução nossa⁸).

Se este catálogo impressiona pelo volume de obras listadas, não podemos deixar de mencionar que o século XIX francês é palco de uma quantidade considerável de outros leilões de grandes biblio-

⁸ Conferir, no original: “M. de Soleinne aimait d’ailleurs le Théâtre pour le Théâtre, comme institution morale, comme récréation noble et instructive, comme étude philosophique et littéraire”.

tecas de teatro revelados por essas fontes. A título de exemplo, cite-mos o das bibliotecas de Monsieur Martin, antigo diretor do conservatório de música da cidade de Marselha, em 1885; de Monsieur Ver-teuil, secretário geral da *Comédie Française*, também em 1885; e de Paul Siraudin, autor dramático, cuja coleção de 15.000 peças foi colocada à venda no mesmo ano. Observando-se a descrição dos proprietários, salta aos olhos uma possível maior institucionalização profissional dentro do panorama de atividades teatrais na segunda metade do século XIX.

Com isso, podemos aventar que essas fontes refletem tanto as transformações nacionais e liberalizantes da sociedade francesa quanto uma história da formação e dispersão de acervos teatrais escritos: profissionais liberais e homens de letras adquirem bibliotecas de uma nobreza em crise, colecionadores mortos têm suas bibliotecas fragmentadas em leilões, profissionais de instituições educativas e culturais formam suas próprias coleções de acordo com seus interesses e áreas de especialização.

Os inventários elaborados visando a escrita de uma história do teatro e os catálogos de coleções particulares concebidos para venda podem ter fornecido, neste primeiro momento, representações para a constituição do que poderia ser uma biblioteca teatral. Por mais que esses sujeitos pudessem ter outras obras em sua biblioteca, o conjunto privilegiado é apresentado para venda como uma “biblioteca teatral”. Isto significa, ao mesmo tempo, afirmar e tomar parte no processo de reconhecimento do teatro como literatura, e, mais do que isso, fazer com que o teatro participe da constituição das literaturas nacionais europeias.

É bem verdade que a realidade francesa traz as suas especificidades e domínios discursivos e culturais que não podem ser aplicados a outras realidades. Contudo, o exame de coleções dramáticas, listadas em catálogos espanhóis disponibilizados pela Biblioteca Nacional da Espanha, parece apontar para a regularidade de alguns dispositivos. Os principais são a ênfase no teatro como partícipe na construção das literaturas nacionais e a persistência da tradição humanista exemplificada na descrição da forma como Soleinne via o teatro: uma

instituição moral, uma recreação instrutiva, um estudo filosófico e literário.

A *Encyclopédie Française*, publicada sob a direção geral de Lucien Febvre na década de 1930, traz, em texto sobre as tendências atuais do teatro escrito por Benjamin Crémieux, que

Podemos dizer, de forma sumária e aproximada, que as formas de expressão dramática, até os últimos anos, se vinculavam ao sistema teatral que se havia constituído e afirmado em toda a Europa ao longo do século XVI e que podemos globalmente chamar de teatro humanista, tanto porque nasceu sob a ação do humanismo renascentista, quanto porque tem como matéria o conhecimento do homem e as relações dos homens entre eles (CRÉMIEUX, 1935, p. 17'30-1. Tradução nossa.⁹).

Ainda segundo este texto, a “reforma humanista” do teatro separou os espetáculos de elementos compostos (diálogos, danças e cantos) do teatro literário, tendo havido, a partir do século XVII, a identificação entre arte dramática e literatura dramática, o que tornou o texto fundamento essencial de um teatro laicizado e individualizado.

*

O mercado para obras teatrais e as condições técnicas de sua produção influenciam o modo pelo qual os textos são impressos. A industrialização do mercado editorial na segunda metade do século XIX, propiciada pela “introdução do vapor na prensa e depois a da

⁹ Conferir, no original: “On peut dire, d’une façon sommaire et approximative, que les formes d’expression dramatique, jusqu’à ces dernières années, se rattachaient au système théâtral qui s’était constitué et affirmé dans toute l’Europe au cours du XVIe siècle et qu’on peut globalement appeler théâtre humaniste, à la fois parce qu’il est né sous l’action de l’humanisme de la Renaissance et parce qu’il se donne pour matière la connaissance de l’homme et des rapports des hommes entre eux”.

eletricidade na vibração das rotativas e das grandes linotipos” (MOLLIER, 2008, p. 191), assim como a expansão do público leitor, da imprensa, da cultura de massa, da indústria do entretenimento e a diversificação de gêneros teatrais nos palcos, levou, certamente, a transformações na forma de se encarar a edição teatral como objeto de consumo. Por outro lado, a ampliação de instituições públicas e de associações coletivas, impulsionadas tanto pela ação dos Estados em relação ao patrimônio escrito quanto pela busca por conquistas profissionais e de classe, foi responsável pela manutenção e aprofundamento de premissas delineadas em períodos anteriores. Buscou-se, nessas páginas, levantar motivações e fundamentos das primeiras bibliotecas teatrais, bem como da própria construção dessa ideia. A partir desses estudos, foi possível prosseguir no caso brasileiro e na percepção das continuidades e descontinuidades básicas desse universo de publicações, observando como a função atribuída ao teatro escrito e seu lugar na sociedade interferem em sua presença nas bibliotecas. Afinal, como argumentou Christian Jacob, “Toda biblioteca dissimula uma concepção implícita da cultura, do saber e da memória, bem como da função que lhes cabe na sociedade de seu tempo” (BARATIN; JACOB, 2000, p. 10).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARATIN, Marc.; JACOB, Christian (dir.) *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Tradução Marcela Mortara. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- BARSANELLI, Maria Luísa. Pequenas editoras apostam em livros de dramaturgia brasileira. *Folha de São Paulo*, 27 de Jan. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/02/1595210-editoras-apostam-em-livros-de-dramaturgia-brasileira.shtml>>. Acesso em: 30/08/2015.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Tradução Mary del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.
- CRÉMIEUX, Benjamin. Les tendances actuelles du Théâtre. In : *Encyclopédie Française*. Publiée sous la direction générale de Lucien Febvre. Tomes XVI e XVII: Arts et Littératures, Directeur Pierre Abraham. Tome XVII, 3me partie: “Le dialogue entre l’ouvrier et l’usager”. Section A: “L’Oeuvre, tableau descriptif des réalisations contemporaines. Décembre”, 1935. p. 17’30-1 – 17’30-12.
- DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GOMES, André Luís (org.). *Leio Teatro: dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.
- GOULEMOT, Jean Marie. *O amor às bibliotecas*. Tradução de Maria Leonor Loureiro. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- DUPONT, Florence. *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.
- JACOB, P. L. *Bibliothèque Dramatique de Monsieur de Soleinne*. Catalogue rédigé par P. L. Jacob, Bibliophile. Tome premier. Paris: Administration de L’Alliance des Arts, 1843.
- JAËCKLÉ-PLUNIAN, Claude. *L’Historiographie du théâtre au XVIIIe siècle! : la venue du théâtre à l’histoire*, Tese de Doutorado, 2003, Sorbonne Nouvelle, Paris III.

- LA VALLIÈRE, Louis-César de La Baume Le Blanc duc de [et al.] *Bibliothèque du Théâtre François depuis son origine*, contenant un extrait de tous les ouvrages composés pour ce théâtre, depuis les mystères jusqu'aux pièces de Pierre Corneille, une liste chronologique de celles composées depuis cette dernière époque jusqu'à présent, avec deux tables alphabétiques, l'une des auteurs et l'autre des pièces. 3 v. Dresden: Chez Michel Groell Libraire, 1768.
- LATOUR, Bruno. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: BARATIN, Marc.; Jacob, Christian (dir.) *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. p. 21-44.
- LEVIN, Orna Messer. O entremez nos palcos e folhetos. In: Márcia Abreu; Nelson Schapochnik. (Org.). *Cultura letrada no Brasil, objetos e práticas*. Campinas: Mercado de Letras, 2005, v. 1. p. 413-420.
- LEVIN, Orna Messer. Em torno da cena: textos e espetáculos franceses no Rio de Janeiro. In: Claudia Poncioni; Orna Levin. (Org.). *Deslocamentos e mediações: a circulação transatlântica dos impressos no século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 2018, v. 1, p. 243-272.
- MACIEL, Paulo Marcos Cardoso. A cultura dramática do século XIX no Brasil vista do acervo da Fundação Biblioteca Nacional. *Sala Preta*, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 26-40, 2017.
- MCKENZIE, D. F. *Bibliografia e a Sociologia dos textos*. Tradução Fernanda Veríssimo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.
- MAUPOINT. *Bibliothèque des théâtres*, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques et opéra, le nom des auteurs et le temps de la représentation de ces pièces, avec des anecdotes sur les auteurs. Paris: Prault, 1733.
- MOLLIER, Jean-Yves. *A leitura e seu público no mundo contemporâneo: ensaios sobre história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- RAVEL, Jeffrey S. Des définitions aux usages: une historiographie du théâtre français au XVIIIe siècle. *Parlement[s]*, Revue d'histoire politique, 2012/3, p. 39-52.
- SOUZA, S. C. M. Do tablado às livrarias: edição e transmissão de textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 25, p. 557-578, 2009a.

SOUZA, S. C. M. Um objeto já perdido de moda?: literatura dramática e mercado editorial fluminense. *Escritos* (Fundação Casa de Rui Barbosa), v. 3, p. 1-22, 2009b.

TROTT, David. "Qu'est-ce que le théâtre de société ?". *Revue d'Histoire du Théâtre*, n°225 (2005-1), p. 7-20.

RECONFIGURAÇÕES DOS LUGARES E DAS PRÁTICAS DOS ATORES E ATRIZES: O ADVENTO DAS RADIONOVELAS NA DÉCADA DE 1940 NO RIO DE JANEIRO E EM SÃO PAULO

ISABELLA SANTOS PINHEIRO

INTRODUÇÃO

Na primeira metade do século XX, as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo viviam um verdadeiro furor cultural, marcado por peças do teatro ligeiro e musicado. É nesta conjuntura que ocorreu o surgimento e a ascensão do rádio, cuja entrada no cotidiano brasileiro (notadamente com o advento das radionovelas nas programações das rádios cariocas e paulistas) certamente promoveu alterações nas relações estabelecidas entre público, atividades culturais e mundo artístico. Diante deste cenário, podemos nos

perguntar: de que modo essa nova mídia de massas possibilita a construção de um novo lugar de atuação e uma reformulação da identidade artística de atores e atrizes que, até então, trilharam seus caminhos nos palcos teatrais?

As transmissões das radionovelas no Brasil rapidamente conquistaram os ouvintes, se tornando uma das principais atrações das emissoras de rádio, junto aos programas de auditório. Ao analisarmos o panorama cultural carioca e paulista, é possível constatar que os profissionais atuantes no teatro ligeiro passavam por uma grande instabilidade financeira desde os fins da década de 1920. Levando em consideração tais afirmações, não causa espanto o deslocamento de muitos desses atores e atrizes para o radioteatro, pois esta nova mídia poderia oferecer uma melhor remuneração, estabelecendo-os em um elenco fixo.

Assim, podemos analisar a Rádio Nacional, no Rio de Janeiro, e a Rádio São Paulo, no solo paulista, como exemplos de emissoras que transmitiram uma grande quantidade de novelas radiofônicas. A Rádio Nacional fez sua estreia em setembro de 1936, mudando o panorama da história do rádio no Brasil. Esta rádio carioca, conhecida como PRE-8,¹ era reconhecida mundialmente, tendo sido um dos maiores êxitos da área de comunicação da América Latina. Um outro grande sucesso foi a Rádio São Paulo, fundada alguns anos antes, em 1934, pelos empresários João Batista do Amaral e Paulo Machado de Carvalho. Em ambas as rádios, os programas de auditório e as radionovelas tinham uma relevante audiência.

A primeira radionovela transmitida no Brasil recebeu o título de *Em busca da felicidade*. Era de autoria de Leandro Blanco e foi adaptada por Gilberto Martins para ser transmitida na Rádio Nacional. A novela era um grande sucesso cubano que estreou em solos brasileiros no mês de junho de 1941, ficando no ar até 1943, e foi transmitida de modo seriado, ou seja, dividida em capítulos, mais especificamente, em 284 capítulos. Tal divisão era muito importante para o modelo adotado por essa nova mídia, que lucrava com a

¹ PRE-8 era o antigo prefixo da Rádio Nacional na frequência AM.

propaganda. No caso da adaptação, a patrocinadora foi a Colgate-Palmolive, por meio da agência Standard Propaganda. Segundo Glenda Chaves (2007, p. 31), tal agência transformou a publicidade nacional existente na década de 1930 em multinacional, seguindo o modelo de divulgação de propaganda estadunidense.² A publicidade, assim, foi responsável pelo sustento dos anos de ouro do rádio brasileiro.

Também no ano de 1941, aconteceu a estreia da novela radiofônica *A predestinada*, considerada a primeira radionovela brasileira, escrita pelo dramaturgo e radialista Oduvaldo Vianna. O autor tinha voltado recentemente de uma temporada de trabalhos na Argentina, onde entrou em contato com o mundo das radionovelas. A novela de Vianna estreou no mês de setembro na Rádio São Paulo e, prontamente, teve uma ótima aceitação do público, se tornando, em poucas transmissões, um absoluto sucesso. Após a excelente repercussão de *A predestinada*, Oduvaldo Vianna lançou outras produções que também foram muito bem recebidas pelo público.

A questão da propaganda é fundamental para compreendermos o aspecto financeiro das produções das radionovelas – que se relacionava com uma das motivações para as mudanças de trajetórias de vários artistas que passaram a integrar os elencos, mediante a necessidade de se sustentarem. E, também, é interessante ressaltar que a atuação nas radionovelas não é necessariamente um abandono dos palcos teatrais, já que muitos artistas conciliavam as participações nos dois espaços.

A Rádio Nacional e a Rádio São Paulo tornaram-se especialistas em produzir radionovelas, o que fomentou o desenvolvimento desse setor nas emissoras e atraiu as agências publicitárias. A pesquisadora Glenda Chaves (2007) discorre sobre a dinâmica de distribuição das produções pelas emissoras de rádio brasileiras. Segundo a autora, as

² A empresa Standard Propaganda pertencia ao publicitário Cícero Levenroth, formado na Columbia University. De modo condizente com sua formação, Levenroth guiava-se por um padrão publicitário estadunidense. Nos EUA havia dois modelos predominantes de propaganda: hard sell (uma propaganda mais racional) e o soft sell (mais subjetiva).

novelas eram produzidas majoritariamente no Rio de Janeiro e em São Paulo, e, depois, distribuídas pelas emissoras dos outros Estados, pois os custos de produção eram altos e as rádios cariocas e paulistas dispunham de maior estrutura naquele momento.

O sucesso das radionovelas era notório e para ilustrar tal sucesso, a pesquisadora Lia Calabre (2003) narra um concurso organizado pela empresa Standard em conjunto com o Creme Dental Colgate – que patrocinava a novela *Em busca da felicidade* –, com o intuito de medir o êxito da novela entre os ouvintes. Assim, vejamos:

O concurso servia para medir a audiência e narrar aos ouvintes os capítulos que já haviam sido irradiados, atraindo assim novos ouvintes que, conhecendo a história, ficariam estimulados para continuar a acompanhá-la. O sucesso do concurso foi imediato, somente no primeiro mês de promoção chegaram 48.000 pedidos, um número muito acima do esperado pelo patrocinador, fato que o levou a suspender a distribuição dos brindes. A pronta resposta dos ouvintes à sondagem de audiência dos patrocinadores tornou-se um marco na história das radionovelas, é um fato sempre rememorado nos depoimentos e reportagens sobre o tema (CALABRE, 2003, p. 4-5).

De acordo com Glenda Chaves, embora tenha surgido anteriormente, foi na década de 1940 que o rádio foi consolidado no Brasil. A autora ressalta que:

É o momento em que ele se torna mais presente na vida dos cidadãos, não somente pela grande procura pelos artistas nos programas de auditórios, mas também pelo noticiário da Segunda Grande Guerra e a inserção das radionovelas na programação (CHAVES, 2007, p. 29).

Chaves ainda destaca que: “Apesar de custos elevados, as radionovelas, por tudo que as cercavam, eram consideradas altamente lucrativas para as rádios e remuneravam bem os seus radioatores” (CHAVES, 2007, p.39). Diante desse panorama, a

presente pesquisa se propõe – a partir da análise deste cenário de ascensão e consolidação do rádio como uma mídia lucrativa e popular – a levantar algumas questões sobre as alterações no fazer artístico e na imagem pública de atores e atrizes oriundos do teatro que passaram a fazer parte do elenco das radionovelas.

ENTRE OS PALCOS E AS ONDAS DO RÁDIO: ADAPTAÇÕES E REINVENÇÕES DAS PRÁTICAS DE ATUAÇÃO

A atuação é o objeto de muitos estudos no campo da historiografia teatral. O estudo de manuais de atuação, dos tipos de personagens, das construções dos papéis, entre outros elementos que compõem o campo da atuação, podem ser facilmente encontrados e são muito comuns entre os pesquisadores e os homens e mulheres de teatro. No entanto, a atuação nas radionovelas se revela um objeto de estudo pouco explorado. Existem sim muitas pesquisas sobre rádio e até mesmo sobre novelas radiofônicas, mas análises mais específicas sobre a construção do personagem das radionovelas são mais raras de serem encontradas.

Nesse sentido, o presente artigo trata-se de um esforço para mapear algumas questões e gerar algumas inquietações sobre o fazer teatral dos palcos e do rádio em uma perspectiva comparada. Se nos voltarmos para o século XX, iremos nos deparar com o período conhecido como o dos “grandes atores”, no qual, segundo a historiadora Tania Brandão (2012, p. 457), fica evidenciado o desprestígio social de atores e atrizes, que mesmo ao se tornarem célebres e com um alto poder aquisitivo, eram, de algum modo, socialmente excluídos. O primeiro ator,³ nas primeiras décadas do século XX, tinha a sua personalidade vinculada a seu personagem. Existia uma personalidade depositada em todos os papéis que o ator ou a atriz desempenhavam.

³ O artista classificado como *primeiro ator* ou *primeira atriz* geralmente interpretava um dos seguintes papéis: galã, ingênuo; dama-galã, dama central ou centro.

Contudo, é possível perceber uma alteração nesta forma de construção artística ao observarmos as atuações e o lugar social dos atores e atrizes no radioteatro. A pesquisadora Nathalie Heinich (2005) mobiliza o conceito de regime de singularidade para discutir as alterações, a partir do século XIX, na identidade artística, os lugares ocupados no mercado da arte e a noção de carreira artística que começam a ser desenvolvidos no cenário Europeu. A autora debate sobre a singularidade que era exigida de um artista moderno, o qual precisava apresentar características como personalização e excentricidade. O primeiro conceito estava associado à ideia de que ninguém pode se assemelhar no meio artístico, logo, haveria uma concepção de individualidade; e o segundo conceito atrelava-se a uma busca por caminhos inéditos. Esses ideais compõem um senso comum que confere unidade à figura dos artistas e ao mesmo tempo os promovem.

O ator ou atriz principal que ocupavam o lugar de centro das atenções do público nos teatros por suas personalidades, com o início das radionovelas passariam a ocupar um novo lugar, a partir de uma redefinição do modelo de celebridade,⁴ até então predominante na sociedade. As atenções dos ouvintes das radionovelas estariam voltadas para a trama e a figura do personagem interpretado pelo artista e não para a personalidade dele. Ainda de acordo com Heinich (2005, p.139), o processo de singularização do artista relacionava-se com a transformação de uma *anomalía* – exceção – em regra. Tal processo, segundo a autora, pode ocorrer pela via coletiva, com a criação de grupos de artistas singulares – excêntricos –, que começaram a se estabelecer na era romântica, ou de modo individual. No presente debate, vamos nos ater à via individual, que pode ser entendida como a invenção biográfica, ou melhor dizendo, o deslocamento da obra para a figura do artista.

⁴ Este conceito será mobilizado a partir da obra *A invenção da Celebridade (1750-1850)*, onde o autor Antoine Lilti (2018) analisa a historicidade do conceito de celebridade. Segundo Lilti tal conceito não é uma novidade, ele constitui a modernidade política e cultural da sociedade ocidental desde a metade do século XVIII.

Ao analisar a escrita biográfica, Pierre Bourdieu (1998) aborda a peculiaridade do nome próprio, que acompanha os seres ao longo de toda a vida, mas não faz jus às inúmeras mudanças identitárias que ocorrem ao longo dela. A adoção de uma escrita coesa que muitas vezes é encontrada nas biografias dos grandes artistas não dá conta das alterações que as trajetórias dos indivíduos sofrem de acordo com as pessoas com quem estabelecem contato, as fases da vida ou os locais em que estão situados. Nesse sentido, o estudo de Antoine Lilti (2018) sobre o surgimento e as mudanças ao longo do tempo do conceito de celebridade pode corroborar para uma investigação das teias de relações estabelecidas entre as estratégias de comercialização do entretenimento e uma nova cultura da celebridade, e de como esfera pública e privada podem se unir e contribuir para a elaboração de uma notoriedade do indivíduo.

Além das alterações no modo de perceber os artistas e no estatuto do que podemos denominar celebridade, com as devidas ressalvas, um outro ponto fundamental a ser analisado aqui trata-se do uso da voz. A pesquisadora Odette Aslan (1994) ao abordar alguns dos desafios enfrentados por atores e atrizes ao ingressarem no rádio francês destaca como o tipo de voz é determinante na escolha do papel que será desempenhado. O domínio do aparelho vocal, um importante requisito para atuar nos palcos, também é um fator de suma importância no trabalho radiofônico. Mas é preciso mais do que um excelente domínio vocal nesta nova mídia, já que todo o ambiente da gravação precisa estar controlado, pois os mínimos ruídos e a posição diante do microfone influenciam no resultado.

Ainda quanto ao microfone, seu uso caracteriza uma nova relação entre os atores e o ato de impostar a voz, o que possivelmente alterou o desempenho dos radioatores nos palcos teatrais. A voz do radioator e da radioatriz precisava de cuidados redobrados, pois, sem o recurso da fisicalidade, uma pequena mudança na voz pode representar o descolamento do papel ao qual o ator ou a atriz estão representando. É assim que Aslan, ao discorrer sobre as especificidades do trabalho do radioator, destaca:

Para a equipe técnica, o melhor comediante não é necessariamente o melhor intérprete, porém o que obedece pontualmente às indicações dadas: não esquece de mudar de microfone, lembram-se dos lugares onde deve posicionar-se, tem reflexos rápidos e não obriga, por falta de atenção, a recomençar várias vezes uma tomada. [...]. (ASLAN, 1994, p. 205)

A participação dos radioatores na sonoplastia é um ponto que merece destaque. Aslan discorre sobre como, em algumas gravações, os atores e atrizes desempenhavam múltiplas funções, como por exemplo, caminhar ou fazer algum ruído necessário à cena. É interessante pensarmos como a aparente ausência do corpo se configura enquanto uma forte presença corporal nos estúdios de rádio. O que, em um primeiro momento ou mediante uma análise mais superficial, podemos por ingenuidade identificar como um apagamento corporal dos atores – por eles não estarem mais na frente do espectador, que se tornou ouvinte –, a partir de uma análise mais elaborada podemos traduzir enquanto uma ampla presença da corporeidade de atores e atrizes que usam suas vozes para interpretar, seus corpos para construir as cenas e suas imaginações para entrar na trama e contribuir, por meio de suas interpretações e das emoções passadas por suas vozes, na construção do imaginário de cada um dos ouvintes.

Ainda há um terceiro elemento a ser destacado: a mediação tecnológica proporcionada pelo rádio. As radionovelas apresentam ao público uma nova experiência de consumo da arte, uma experiência mediada por uma tecnologia. O público, que antes assistia às encenações ao vivo, passa a ouvi-las a partir de um aparelho eletrônico. Ora, esta alteração muda completamente a dinâmica de recepção da encenação, a começar pelo ambiente em que este ouvinte acompanha o desenrolar da trama. Se antes os teatros configuravam um local onde as pessoas se preparavam para ir e onde tinham uma experiência social, que demandava um determinado tipo de vestimenta e conduta social específicas; agora, a arte pode ser experienciada no espaço privado, enquanto se realiza

tarefas domésticas cotidianas. Logo, os atores e atrizes invadem o espaço privado e passam a fazer parte do dia a dia das pessoas. Essa mudança irá certamente alterar o lugar social ocupado por esses artistas, ou dizendo em outras palavras, a forma como o público se relaciona com estes artistas.

Diante do novo lugar ocupado por atores e atrizes a partir do advento de uma nova mídia – os radioteatros – e a criação de uma nova dinâmica de atuação, pela qual a relação com o público se estabelece por meio da audição e imaginação do ouvinte, a pergunta que ainda fica é: quais seriam os novos modelos de atuação, as estratégias de adaptação e o perfil deste novo artista de radioteatro que surge a partir da primeira metade do século XX nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo? O caminho para traçar esses perfis e mapear estas dinâmicas é longo, contudo, algumas questões levantadas aqui nos dão diretrizes para essas investigações.

CONCLUSÕES PARCIAIS

A relação entre artista, público e obra, que antes era pautada nos grandes astros que tinham sua marca registrada, imprimiam sua personalidade nos personagens e tinham total liberdade para modificar a obra, alterou-se com o advento da Era do Rádio, quando a atenção e devoção do público foi voltada para o enredo e para os personagens fictícios com os quais os ouvintes se identificam e se emocionavam, conforme o desenrolar dos dramas vividos.

O rádio atribuiu um novo significado ao termo “estrelato” no campo teatral. Tania Brandão (2012, p. 456) destaca, a partir de definições dos dicionaristas Otávio Rangel e Sousa Bastos, que o significado de ser uma *estrela* na primeira metade do século XX, no campo do teatro, era associado à aclamação do artista por parte do público. Mesmo que a crítica apontasse o contrário, o que contava era o clamor popular. De outro lado, pensando a perspectiva radiofônica, a autora Lia Calabre, a partir do levantamento de depoimentos de atuantes no campo do rádio, destaca a nova relação

estabelecida entre público e artistas: “As histórias apresentadas nas radionovelas envolviam os ouvintes de uma forma tal que era comum a confusão entre ficção e realidade. São várias as histórias dos atores que sofriam perseguições por causa dos personagens que representavam” (CALABRE, 2003, p.13).

A vida pública e privada dos artistas, assim como a relação entre artista e personagem se fundem e se confundem no imaginário do público. Nathalie Heinich (2005) evidencia que a carreira artística, a partir do advento da dramaturgia radiofônica, passou a ser pautada na oposição entre despersonalização e personalização. Era caracterizada pela ambiguidade, por parte dos artistas, entre buscar uma intemporalidade e eternização do seu fazer artístico *versus* o anseio por autenticidade. A autoprojeção dos artistas também merece destaque, pois ao passo que o público construía uma imagem dos seus ídolos, o artista, por outro lado, se autoconstruía enquanto um personagem.

A discussão sobre as reconfigurações dos lugares e das práticas de atores e atrizes após o advento das radionovelas que se iniciou aqui, de maneira alguma se esgota nos pontos levantados neste artigo: pelo contrário, os elementos indicados no presente debate são só um impulso inicial para uma ampla discussão que se faz muito necessária sobre as dinâmicas de atuação dos radioatores e radioatrizes no Rio de Janeiro, em São Paulo e no campo artístico brasileiro como um todo.

Um dos caminhos possíveis para a realização dessa investigação são os estudos de caso, pelos quais, a partir da análise biográfica e/ou das carreiras dos artistas, ao pensarmos suas trajetórias profissionais, podemos mapear algumas dinâmicas estabelecidas. As críticas encontradas em jornais também se apresentam como uma fonte importante para a averiguação destas alterações, contribuindo para a análise da recepção das radionovelas por críticos que antes assistiam os espetáculos em teatros. Outra fonte privilegiada são os depoimentos e entrevistas dados por esses artistas que transitaram pelos palcos teatrais e pelos estúdios de rádio.

O estudo dessa reinvenção do fazer artístico, motivada pela necessidade de adaptação à uma nova mídia que surgia e se consolidava, exige fôlego e sensibilidade para que seja possível analisar, detalhadamente, as teias de interrelações que foram se estabelecendo, bem como para averiguar os modos como, a partir do fazer artístico vigente, os elementos próprios da atuação foram se resignificando e a relação com o público foi mudando, na medida em que o modo como o público percebia os artistas e acompanhava as novelas também se alterava.

A partir de uma análise atenta entre as nuances das esferas micro e macro do campo da atuação, certamente será possível adquirirmos saberes em relação a esse novo modelo que começou a se desenhar na década de 1940.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. Trad. Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1998. p. 183-191.
- BRANDÃO, Tania. Os grandes astros. In: FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro*, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 455-479.
- CALABRE, Lia. Rádio e imaginação: no tempo da rádio novela. In: XXVI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003, Belo Horizonte. *Anais [...]* Belo Horizonte: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2003. n.p. Disponível em http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP06_calabre.pdf. Acesso em 10 jan. 2022.
- CHAVES, Glenda Rose Gonçalves. *A radionovela no Brasil: um estudo de Odette Machado Alamy (1913-1999)*. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- HEINICH, Nathalie. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. *Porto Arte: revista de artes visuais*, Porto Alegre, v. 13, n. 22, p. 137-147, mai. 2005.
- LILTI, Antoine. *A Invenção da Celebridade (1750-1850)*. Trad. Raquel Campos; revisão técnica Andrea Daher. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

O THEATRO NACIONAL NO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO: IDEALIZAÇÃO E PRIMEIRAS EVIDÊNCIAS

PHELIPPE CELESTINO

Nossa pesquisa busca detalhar e analisar duas temporadas de peças de autores exclusivamente brasileiros, selecionadas pela Academia Brasileira de Letras e encenadas por uma companhia dramática nacional em 1910 e 1912 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Apresenta-se aqui algumas informações e registros encontrados até o presente momento acerca do primeiro evento, explorando os desdobramentos e as reflexões suscitadas por esses primeiros dados coletados.

A concepção dessa iniciativa está ligada diretamente à criação do próprio Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Dentre os seus defensores, Arthur Azevedo era o mais aguerrido. Desde muito antes do início de sua edificação, o célebre dramaturgo maranhense apregoava nos jornais um espaço para a promoção e a divulgação de autores

e de artistas brasileiros. Reivindicava, também, uma companhia dramática nacional dedicada à produção de gêneros sérios, ou seja, dramas e altas comédias. Nas suas palavras, “uma companhia dramática organizada especialmente para o trabalho difícil, penoso, mas exequível, da regeneração do nosso teatro”.¹

Na esteira do que se discutia na época, a construção do edifício indicava uma oportunidade para viabilizar em conjunto com o poder público a proclamada regeneração do teatro brasileiro. Para alguns, os espetáculos cômicos e musicados, que haviam dominado o final do século XIX, continuavam a lotar os grandes teatros da capital, arranjando a fortuna de vários empresários locais e das companhias estrangeiras que haviam introduzido tais gêneros no país. O Municipal seria, desse modo, um espaço assegurado pela Prefeitura para o teatro declamado e de cunho literário, em oposição à indústria teatral hegemônica mantida pela importação de peças de grande sucesso nos centros europeus, sobretudo o parisiense. Sobre isso, também se posicionou Arthur Azevedo:

O teatro brasileiro deve buscar todos os seus elementos na vida nacional e não vestir os seus personagens nem desenhar os seus caracteres à europeia. (...) Os nossos escritores atuais, se se meterem – e eu espero que se metam – a escrever peças de teatro, encontrarão nos nossos costumes, nos nossos sentimentos, na nossa vida, vastíssimo terreno. O comediógrafo brasileiro tem tudo a explorar, porque até hoje não houve quem explorasse. [...] Que belas comédias podem ser sugeridas pelos nossos costumes de hoje, – comerciais, políticos, administrativos, domésticos etc.! [...] Não! decididamente não temos necessidade de trazer para o palco brasileiro personagens e sentimentos de importação, e o primeiro cuidado dos diretores do Theatro Municipal deve ser fomentar, por todos os meios, a produção de *trabalhos exclusivamente nacionais*, que não peçam aos autores franceses senão o segredo da sua técnica e do seu engenho.²

¹ A *Notícia*, Rio de Janeiro, 11 ago. 1904, p. 3.

² A *Notícia*, Rio de Janeiro, 02 mai. 1895, p. 3.

Nessa época, o escritor já havia colecionado em seu repertório criativo peças cômicas de bastante sucesso, sobretudo em gêneros como a revista, a opereta e a burleta, alvos constantes de críticas negativas de sua parte e de outros homens de letras. Dentre as de grande repercussão podemos citar algumas como *A filha de Maria Angu* (1876), *O Mandarin* (1884), *O Bilontra* (1886), *A República* (1890), *O Tribofe* (1892) e *A Capital Federal* (1897). Em 1907, na ocasião de estreia da sua peça *O Dote*, avaliada por vários críticos como uma das suas melhores criações, o escritor insistia na importância de se incentivar a encenação de peças escritas por brasileiros.

A seu ver, o teatro em construção deveria servir acima de tudo como palanque para a promoção do gênero dramático nacional, sério e de rigor literário.

Demonstrei, com um exemplo arrancado ao meu próprio esforço, que não há razão para descreer do ressurgimento da nossa arte, que não há razão para pôr escritos no Theatro Municipal e alugá-lo a estranhos, como se não tivéssemos o que meter lá dentro. (...) Um Teatro, que seja a expressão mais flagrante e mais civilizadora do pensamento nacional.³

A motivação por trás dessas insinuações vinha da constatação feita pelo dramaturgo quando examinou, em 1904, o projeto e a concepção do Theatro Municipal. Havia notado que as grandes dimensões do prédio serviriam sobretudo à indústria teatral dominante, tanto a nacional quanto a estrangeira.

Sem desconhecer o inestimável serviço que o Dr. Pereira Passos vai prestar a esta capital, dotando-a com um Teatro de primeira ordem, continuo a pensar, como sempre pensei, desde a publicação do edital de concorrência, que esse teatro infelizmente não vem salvar a arte dramática, pois não se presta ao drama e à comédia como se presta à opera, aos dramas de grande espetáculo e às peças maravilhosas; entretanto, enquanto a experiência não mostrar a necessidade urgente de uma sala apropriada à declamação, necessidade que

³ A *Notícia*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1907, p. 3

será fatalmente imposta pelo nosso progresso intelectual, contentemo-nos com o monumento que vai ser construído na Avenida Central. Um dia, esperamo-lo, o outro Teatro será construído; bastará para isso que se lembrem de que os melhores tempos da nossa literatura dramática foram os do Ginásio, sala de comédia, onde o público se achava como que em família.⁴

Estão, portanto, prejudicadas as suas ideias de um teatro público pensado e destinado para uma companhia dramática nacional subvencionada e comprometida com um repertório para a propaganda de peças de autores brasileiros. Em 1906, dois anos após a primeira constatação, confirma-se a previsão de Azevedo. O fato corresponde à decisão do Prefeito Pereira Passos sobre como viria a ser a ocupação e a exploração do Municipal após as obras serem concluídas.

Ça y est! – o nosso benemérito prefeito declarou, na sua Mensagem, que o Theatro Municipal foi construído para ser alugado! Já toda a gente o sabia; faltava, porém, a declaração oficial. Ela aí está! *Ça y est!* [...] O Dr. Francisco Pereira Passos, que fez impossíveis, recuou diante da tarefa tão fácil, tão suave e tão patriótica de levantar o Teatro Brasileiro, o que lhe custaria menos, muito menos que deitar abaixo o hospital da Penitência!⁵

Como se pode ver, os destinos do mais novo teatro da capital causavam, mesmo anos antes de sua inauguração, debates acirrados acerca de como tal processo deveria ocorrer. Seria por meio de aluguel? Concessão? Arrendamento? Enfim, mais importante do que a cargo de quem ficaria a gestão e a programação do teatro, era a forma e o modo como isso seria outorgado. Era isto que de fato animava os debates.

⁴ *A Notícia*, Rio de Janeiro, 22 set. 1904, p. 3

⁵ *A Notícia*, Rio de Janeiro, 13 set. 1906, p. 3

Sendo o ramo teatral naquela época uma rica e quase a única fonte de proventos aos artistas, empresários e demais trabalhadores da indústria cultural, tal decisão afetava diretamente a dinâmica cultural e econômica da capital, graças à magnitude e ao luxo que caracterizavam o edifício. Essas características implicavam certa curiosidade e aderência do público pelo que isso representava socialmente, ou seja, como espaço de sociabilidades e encontros oportunos entre as classes dirigentes da política e as famílias consideradas tradicionais, dotadas de poder econômico ou influência social.

Assim sendo, notou-se que, para compreender a realização da temporada da Companhia Dramática Nacional em 1910, era necessário analisar esse processo social, político e econômico que se deu em torno do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Para tanto, o período em exame nesta oportunidade compreende o final das obras do edifício e os seus primeiros meses de funcionamento. As articulações e as tomadas de decisões que permearam esse longo processo de institucionalização e regulamentação envolvem empresários, poder público, imprensa, escritores e demais esferas da sociedade.

Tal percurso se inicia em 13 de janeiro de 1908, quando o Prefeito Francisco Marcelino de Sousa Aguiar sanciona a Lei n. 1.167 decretada pelo Conselho Municipal. Nela estão detalhadas as condições para a concessão e o funcionamento do mais novo e opulente teatro do distrito federal. Segundo consta, ela autorizava o Prefeito “a conceder a pessoa reconhecidamente idônea, a subvenção anual de 120:000\$ e o direito exclusivo de explorar o Theatro Municipal, durante o prazo de cinco anos”.⁶ Além disso, determinava que “a conservação dos edifícios e da usina produtora de eletricidade ficarão exclusivamente a cargo da Municipalidade”.⁷

Ou seja, a Prefeitura seria responsável por viabilizar as remunerações e a equipe necessária para “a conservação interna e externa dos referidos edifícios, dos maquinismos, móveis e mais aparelhos e para a execução dos serviços internos tais como asseio, iluminação e

⁶ *Boletim da Intendência Municipal*, Rio de Janeiro, jan. - mar. 1908

⁷ *Ibidem*, p. 3.

ventilação”. Em contrapartida, estabelecia que “todo material adquirido pelo concessionário ou pela Companhia Nacional fica pertencendo gratuitamente à Municipalidade”. Essa companhia citada está referida na cláusula C do artigo 1º, na qual consta que o concessionário deve “organizar e administrar uma companhia dramática nacional (de dramas e comédias), composta unicamente de elementos brasileiros ou portugueses domiciliados no Brasil”. Acerca do seu repertório, alguns detalhes que se relacionam diretamente com a nossa pesquisa: “A Companhia Dramática Nacional fica obrigada, salvo caso de força maior, a representar durante o ano, pelo menos, cinco peças inéditas de autores nacionais”.

Verifica-se, portanto, que aquela primeira ideia do prefeito antecessor Francisco Pereira Passos de alugar o Municipal estava superada, agora fora de cogitação mediante a lei referida acima na qual constava expressamente que a ocupação e a exploração do teatro ficariam a cargo de uma empresa, à qual seria concedida uma subvenção anual de 120 contos de réis pelo prazo de cinco anos.

Entretanto, em fevereiro de 1909, meses antes da conclusão das obras do Municipal, o mesmo Prefeito Sousa Aguiar, que havia sancionado a lei, resolve ignorar tal subvenção e decide conceder o teatro ao setor privado por meio de um aluguel anual de 50:000\$. O inquilino nomeado era Francisco José de Mesquita, representante do popular empresário Celestino da Silva,⁸ proprietário do Theatro Apollo. Falecido em outubro do ano anterior, Arthur Azevedo certamente teria se indignado com esta atitude que agredia diretamente vitórias tão importantes agora asseguradas por lei e pelas quais ele tanto lutou durante décadas.

Em mensagem lida na Sessão de Abertura do Conselho Municipal, no dia 2 abril daquele ano, o dirigente tentava explicar o caminho que o tinha levado a tomar tal decisão.

O Theatro Municipal, como exponho no capítulo especial a ele referente, ficará concluído até 1 de junho do corrente ano, devendo ser inaugurado na próxima estação tea-

⁸ Cf. SOUSA, 1960, p. 499; ALMEIDA, 1921, p. 248; BASTOS, 1898, p. 794.

tral. Como aí minuciosamente informo, não julguei conveniente ainda, devido ao estado financeiro da Municipalidade, que não é lisonjeiro, dar execução à Lei n. 1.167, de 13 de janeiro de 1908.

Preferi cedê-lo, a título precário e provisório, ao Sr. Francisco José de Mesquita, um dos proponentes, que, sem subvenção alguma da Prefeitura aliás, estatuída na lei citada n. 1.167, se ofereceu a ocupá-lo e explorá-lo provisoriamente, inaugurando-o na próxima estação teatral, mediante a contribuição de 50:000\$000 sem prejuízo dos impostos teatrais determinados em lei, e outras condições constantes do termo de responsabilidade, que então assinou, a 22 de fevereiro próximo passado, no qual procurei, tanto quanto possível, salvar os interesses da Municipalidade.

Releva notar-se que, entre outros motivos, expostos no referido capítulo da mensagem, e que me levaram a assim proceder, sobressai o preponderante de que a lei n. 1.167, de 1908, citada, constitui o Prefeito arbítrio da conveniência da execução da mesma, e permite a concessão do Theatro Municipal para sua exploração, mesmo com o ônus da subvenção anual de 120:000\$000.

Demais, como nesse capítulo declaro, é uma tentativa ou experiência que será de benéficos efeitos, para futuramente se prejudicar do melhor aproveitamento e destino a se dar ao Theatro Municipal, cuja construção está tão cara à Municipalidade.⁹

A decisão monocrática e estranha à Lei n. 1.167 de 13 de janeiro de 1908 havia causado espanto. O valor do aluguel, mais o modo pelo qual foi realizada a concessão gerou críticas duras da imprensa. Assim, no início de março de 1909, época da assinatura do contrato de aluguel, vários jornais passam a expor e a debater o caso em suas páginas. São levantados questionamentos sobre quais seriam os verdadeiros interesses e as reais motivações que haviam levado o Prefeito a tomar tal decisão. Tal questão se agravava à medida que se reconhecia o fato de que o Conselho Municipal havia estabelecido publicamente, mediante lei em vigor, as devidas condições

⁹ Mensagem lida no Conselho Municipal, *Correio da Manhã*, 03 abr. 1909, p. 3.

para concessão do Theatro Municipal à iniciativa privada. A título de exemplo, o jornal *A Notícia* apresentava o caso da seguinte maneira: “O aluguel do Theatro Municipal é um dos escândalos maiores de que há memória na administração brasileira. Para lhe medir a extensão não é só o caso do dinheiro que avulta: é o do dinheiro e o de legalidade” (M. A.¹⁰, 03 mar. 1909).

Para os acusadores o escândalo não se dava somente no âmbito do aluguel, pois havia também a conservação daquela condição proveniente da Lei 1.167 que estabelecia como obrigação da Prefeitura a manutenção e o custeio do edifício.

Segundo a 9ª cláusula do *Termo de ocupação provisória e exploração do Theatro Municipal*:

As despesas com a conservação, limpeza e ventilação do teatro correrão por conta da Prefeitura, que fornecerá também os fios e as lâmpadas necessárias para iluminação do teatro inclusive a iluminação ordinária da cena e a energia elétrica necessária para movimento dos maquinismos.¹¹

Nas semanas que se seguiram ao fato, a discussão sobre o tema continuava nas páginas dos jornais com críticas e defesas dos dois lados. Após essa questão da concessão por meio do aluguel ao invés da subvenção como determinava a lei, outros temas surgem e dentre eles a inauguração do Municipal.

Mesmo em meio a polêmicas legislativas e debates acalorados sobre a sua ocupação e exploração, o edifício teve sua inauguração oficial realizada na noite do dia 14 de julho de 1909. Arthur Azevedo, que tanto havia lutado pelo Theatro Municipal durante sua trajetória de cronista e dramaturgo, fez-se representar nessa inauguração por meio de suas influências e aspirações. Isso pôde ser percebido graças

¹⁰ Segundo Galante de Sousa (1960, p. 314), M. A. seriam as iniciais usadas por Machado de Assis. Porém, o escritor faleceu em 29 de setembro de 1908, o que descarta a hipótese de que nesse caso teria sido ele o autor dessas linhas do jornal *A Notícia*.

¹¹ Publicação Diária do Atos Oficiais, *O Paiz*, 03 mar. 1909, p. 5.

à escolha de uma peça de um autor nacional, representada por atrizes e atores brasileiros organizados em uma companhia que levava o seu nome. Tratava-se, pois, da representação de *Bonança*, peça em um ato de Coelho Neto, pela Companhia Dramática Arthur Azevedo, que dentre seus integrantes contava com Lucília Peres, bastante conhecida na época.

No entanto, nos meses anteriores a 14 de julho vinha sendo anunciado frequentemente e em vários jornais que a inauguração do Municipal seria realizada com uma temporada da famosa atriz francesa Gabrielle Réjane. De fato, no dia seguinte à inauguração oficial, Réjane e sua trupe subiram ao mais novo e opulente palco da capital. Acerca disso, as palavras de Arthur Azevedo foram evocadas novamente para fundamentar críticas da imprensa em torno da contumaz desvalorização do teatro declamado nacional.

Ele [Arthur Azevedo], previa, e o tempo lhe deu razão, que o Theatro Municipal seria um mero ninho de águias, onde só entraram divindades sonantes, como essa soberba Réjane que aí vem para fazer a verdadeira inauguração. Aos nossos pobres artistas nacionais fique-lhes apenas o gostinho dessa primeira noitada.¹²

Para muitos homens de letras, dentre eles Arthur Azevedo, a inutilização do Municipal para superar esse obstáculo atravancava o desenvolvimento de uma literatura dramática local sólida e respeitável, capaz de ser igualada aos moldes europeus das civilizações tradicionais mais desenvolvidas. O dramaturgo maranhense não poupava esforços nesse sentido, e em certa ocasião afirmou: “o Theatro Municipal, foi criado, por lei, para salvar daquela indiferença, não a nossa arquitetura, mas a nossa arte e literatura dramáticas”.¹³

Nessa época, em consequência do falecimento do Presidente Afonso Pena, cujo cargo foi ocupado interinamente por Nilo Peçanha,

¹² *O Século*, 14 jul. 1909, p. 2.

¹³ *A Notícia*, 25 ago. 1906, p. 3.

o Prefeito Sousa Aguiar é substituído na Prefeitura do Distrito Federal por Serzedello Corrêa, que assume o cargo em 24 de julho de 1908. Alguns meses se passam, e em 22 de outubro de 1909 é rescindida, antes mesmo de se encerrar a sua validade, aquela polêmica concessão provisória do Municipal que havia sido feita por meio de aluguel ao empresário Celestino da Silva.¹⁴

Em 4 de novembro de 1909, duas semanas após o rompimento do aluguel, é assinado o “Termo de Contrato para exploração do Theatro Municipal” pelo empresário Carlos Gomes Fernandes. Desta vez o contrato seguia à risca as premissas determinadas pela Lei n. 1.167 de 13 de janeiro de 1908, inclusive no que diz respeito à subvenção de 120 contos de réis paga anualmente durante o prazo de cinco anos de vigência do contrato. Dentre as cláusulas firmadas pelo contratante com a Prefeitura, cabe-nos aqui destacar primeiramente a Segunda:

O contratante obriga-se a organizar, manter e administrar uma companhia dramática nacional, aproveitando desde já os melhores elementos nacionais, completando o elenco com artistas estrangeiros dos mais provecos que representem em língua portuguesa e constituindo o número de artistas nacionais, salvo absoluta impossibilidade, a maioria no referido elenco, que será previamente submetido à aprovação da Prefeitura.¹⁵

Ainda no tocante ao contrato, as cláusulas quinta e quadragésima oitava são as mais importantes para a nossa pesquisa em particular:

Quinta

A companhia dramática nacional representará as peças que, reconhecidas de valor literário pela Academia Brasileira de Letras, forem autorizadas pelo Prefeito, sendo obrigada, desde

¹⁴ Cf. Termo de rescisão dos de ocupação provisória e exploração do Theatro Municipal, *O Paiz*, 27 out. 1909, p. 7.

¹⁵ Termo de Contrato para exploração do Theatro Municipal, *O Paiz*, 10 nov. 1909, p. 6.

que haja produções literárias inéditas, a representar durante o ano pelo menos cinco dessas peças inéditas, contanto que sejam entregues ao contratante até 31 de dezembro do corrente ano para a época de 1910 e até 31 de agosto de cada ano para as épocas dos anos seguintes.

[...]

Quadragésima oitava

Para os efeitos do presente contrato, o Prefeito solicitará do presidente da Academia Brasileira de Letras a nomeação de uma comissão de cinco dos membros da mesma corporação.

¹⁶

Estabelecidas tais diretrizes, nos dias que se seguiram à assinatura do referido contrato era possível ver divulgado na seção de Atos Oficiais da Prefeitura, no jornal *O Paiz*, em 03 de dezembro de 1909, o Edital destinado à seleção de peças de autores nacionais. Entregues à Academia Brasileira de Letras, os trabalhos seriam todos analisados e alguns escolhidos para compor o repertório da temporada oficial de 1910 da Companhia Dramática Nacional no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

EDITAL

Apresentação de peças de autores nacionais

Tendo de ser apresentadas até 31 de dezembro do corrente ano pela comissão da Academia Brasileira de Letras, designada para tal fim, as peças dramáticas de autores nacionais aceitas para representação no Theatro Municipal, convido, de ordem do Sr. Diretor Geral do Patrimônio, superintendente do teatro, os Srs. Concorrentes a entregarem até o dia 10 do corrente mês os seus originais ao Sr. Felinto de Almeida, secretário da mesma comissão, ou nesta superintendência, no Beco Manuel de Carvalho.

Superintendência do Theatro Municipal, 1 de dezembro de 1909 – O secretário, João Chrysostomo da Fonseca.

¹⁶ Ibidem, p. 7.

Encerrado o ano, podia-se ver estampado nas primeiras páginas do *Jornal do Commercio* de 1 de janeiro de 1910 e d' *O Fluminense* de 2 de janeiro de 1910 o resultado do concurso realizado pela ABL. Além destes dois registros, tem-se também o do *Jornal do Brasil*, publicado na mesma data, e que por possuir maiores detalhes merece ser destacado.

Foram ontem entregues pela Prefeitura ao concessionário do Theatro Municipal, na forma do respectivo contrato, para serem representadas no corrente ano, cinco peças inéditas de autores nacionais, aceitas pela comissão da Academia de Letras. São essas peças: – *Os Impunes*, em 3 atos, do Sr. Oscar Lopes; *Almas duplas*, em 4 atos, do Sr. Thomaz Lopes; *O Raio N*, em 4 atos do Sr. Silva Nunes; *Nó Cego*, em 3 atos, do Sr. João Luso; *Ao Declinar do Dia*, em 1 ato, do Sr. Roberto Gomes. À referida Comissão apresentaram-se 43 peças das quais foram excluídas do exame duas, por já terem sido representadas e uma retirada pelo seu autor, em vista de ser estrangeiro com menos de cinco anos de residência no Brasil.¹⁷

Baseando-se nos registros da época, pode-se esboçar a priori o seguinte calendário para as datas de estreia das peças da temporada de 1910 da Companhia Dramática Nacional no palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro: *Os Impunes*, de Oscar Lopes, em 6 de junho; *O Raio N*, de Silva Nunes, em 15 de julho; *Ao Declinar do Dia*, de Roberto Gomes, em 16 de julho. Todas ficaram em cartaz durante um certo tempo após a estreia, tanto em *matinnées* quanto em sessões compostas por duas peças, como foi o caso de *O Raio N* e *Ao Declinar do Dia*.

Quanto a *Nó Cego*, de João Luso, tem-se a notícia de várias representações, mas a data de estreia ainda se mostrou difícil de precisar com exatidão. Ao que tudo indica, a peça *Almas duplas*, de Thomaz Lopes, não foi levada à cena¹⁸. Um aspecto que une essas duas

¹⁷ *Jornal do Brasil*, 01 jan 1910, p. 14.

¹⁸ Na página 30 da *Revista Careta* de 8 de março de 1913 (ano VI, n. 249), lê-se: “No pri-

últimas peças é o fato de que ambas, até o presente, não foram encontradas em sua integridade. No caso de *Nó Cego*, na página 5 do jornal *O Paiz* de 22 de maio de 1910 tem-se transcrita a cena IV do 3º e último ato da peça. Quanto a *Almas duplas*, não encontramos até então qualquer transcrição de cena ou mesmo descrição do enredo.

A partir das evidências coletadas até o momento, verificou-se que o elenco responsável pelas montagens era composto por artistas brasileiros e portugueses, dentre os quais Palmira Torres, Carlos Santos, João Barbosa e Mendonça de Carvalho, sob a direção de Ferreira da Silva.

Conclui-se, em suma, na fase atual desta pesquisa, que se encontra em andamento, sobre a importância de se investigar os fatos econômicos e políticos do teatro em relação à vida social. Isso se faz necessário pois, com o estudo e a análise dos acontecimentos sociais, somos capazes de compreender os interesses envolvidos nos âmbitos mais diversos da produção teatral. Ademais, tal abordagem nos permite apurar como esses fatores teriam se cruzado e, enfim, formado uma rede complexa de relações múltiplas com agentes da sociedade provenientes de esferas aparentemente independentes. Arelado a isso, tem-se tornado cada vez mais evidente que o incentivo, a viabilização e o estudo de políticas públicas voltadas à cultura reclamam um olhar cuidadoso da historiografia teatral. Isso nos permite estabelecer no presente diferentes perspectivas baseadas na apreciação de casos e experiências do passado.

Enfim, são por motivos dessa ordem que se faz de suma importância explorar os fatos e as conexões que foram capazes de orientar as correlações entre o teatro e a sociedade nesse momento bastante diverso e relevante da nossa história teatral brasileira.

meiro concurso aberto pela Prefeitura, foi aprovada pela comissão escolhida pela Academia Brasileira, além das que foram representadas, a peça em três actos de Thomaz Lopes - *Almas duplas*. Faltando ao seu dever, a Prefeitura, por motivos desconhecidos, não fez até agora representar esse drama”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Felinto de. *Colunas da Noite*. Paris: Truchy-Leroy, 1921.

BASTOS, Sousa. *Carteira do Artista*. Lisboa: Casa Bertrand, 1898.

BOLETIM DA INTENDÊNCIA MUNICIPAL. Decretos do Poder Legislativo. Publicado pela Diretoria Geral de Polícia Administrativa, Arquivo e Estatística. Janeiro a março de 1908. Rio de Janeiro: Tipografia da Gazeta de Notícias, 1908.

SOUSA, Galante de. *O Teatro no Brasil*, volume 2. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

PERIÓDICOS CONSULTADOS

A Notícia, Rio de Janeiro.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro.

O Fluminense, Rio de Janeiro.

O Paiz, Rio de Janeiro.

O Século, Rio de Janeiro.

FAZER TEATRAL E PRÁTICAS PEDAGÓGICAS ANARQUISTAS NA PRIMEIRA REPÚBLICA: APROXIMAÇÕES

RENATO MENDES

INTRODUÇÃO

Este texto é um recorte de uma pesquisa em andamento, na qual investigamos a prática do Teatro Social anarquista, desenvolvido na virada do século XIX para o XX, no Brasil, bem como as relações dessa prática com os princípios da Pedagogia Libertária. Esta última é uma forma de filosofia da educação pensada e praticada por anarquistas em diferentes partes do mundo, que hoje explora múltiplas possibilidades de ação, mas que, no período recortado, consistia em uma pedagogia racionalista, classista e anticlerical que culminou na fundação de diversas Escolas Modernas.

Foram deixadas poucas pistas de como se davam os detalhes da experiência do Teatro Social no país. Essa carência documental se deve à dura repressão sofrida pelos movimentos sociais durante os momentos de maior intensificação do aparato de segurança nacional.

Em combate direto com o Estado Brasileiro, anarquistas com atuação nos sindicatos se depararam com leis específicas de perseguição a libertários e libertárias na Primeira República. Militantes estrangeiros, proletários imigrantes que propagavam o discurso revolucionário eram deportados, e os brasileiros envolvidos com o movimento eram enviados ao campo de concentração da Clevelândia, no extremo norte do Amapá. Nesse processo, diversos autores, atores, atrizes e ensaiadores do Teatro Social foram perseguidos, reprimidos ou mesmo exterminados.

O teatro era uma frente de disputa pelo imaginário e um princípio formativo e subjetivante, pensado e praticado por algumas das principais figuras de articulação do movimento operário. Pela repressão, também bibliotecas de militantes, centros de cultura social mantidos por associações obreiras, materiais de imprensa independente e escritos originais de militantes – que incluíam seus escritos sobre teatro – eram queimados pelos agentes do Estado, junto a pertences pessoais e registros dos sujeitos subversivos.

Entendemos que o material historiográfico anarquista, que atravessou o tempo e a barbárie, é sobrevivente de um processo de epistemicídio. Para além da repressão no início do século, após um período significativo de retomada do teatro, das festas e das greves operárias, na década de 1920, a repressão fora retomada e intensificada pela ditadura varguista. Com a caça empreendida pelo governo Vargas às forças combativas do movimento operário, visando exterminar todos os setores da organização popular que não conseguisse domesticar, o campo ideológico que mais sofreu foi, justamente, aquele que construía um movimento sindical (e artístico) pautado por uma forma de comunismo ingovernável, contra-Estado, isto é, a anarquia.

ESCUTAR O PASSADO, ECOAR NO PRESENTE

Nos últimos anos, uma quantidade pequena, mas significativa, de trabalhos acadêmicos voltados para o tema tem aparecido, e auxiliado a

lançar perspectivas sobre as fontes a que podemos recorrer para encontrar os resquícios do que foi o Teatro Social no Brasil. Há, também, exemplares de jornais sindicais que comentavam as obras e as ideias da cena ácrata.

A imprensa independente sempre foi uma prática dos movimentos anarquistas, e mesmo com o empastelamento recorrente praticado pelo Estado – além de ataques físicos sofridos por setores da esquerda política, sobretudo o nascente Partido Comunista, que visavam uma hegemonia do movimento operário –, um importante segmento dessa obra foi preservada em arquivos. Destacam-se o levantamento pioneiro feito pelas pesquisadoras Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves de Lima, publicado como *Teatro Operário na Cidade de São Paulo* (1980), e o relato do memorialista e biógrafo do anarquismo brasileiro, o português Edgar Rodrigues, que reuniu entrevistas, lembranças e fragmentos no delicado *Anarquismo na Escola, no Teatro, na Poesia* (1992), além de diversas menções às práticas culturais ácratas e aos sujeitos que as constituíam, espalhadas em sua vasta obra.

Nessas obras, é possível observar uma influência fundamental dos imigrantes portugueses, espanhóis e principalmente italianos, que chegavam da Europa em busca de trabalho, mas também de um ambiente fértil para fomentar e desenvolver os princípios revolucionários da luta obreira de sua terra natal. Rodrigues recorda que:

A imprensa publicada em idioma italiano também comentava o Teatro Social, libertário, fundado em São Paulo, exaltando seu valor como veículo de propaganda ideológica e de protesto contra a exploração do homem pelo homem, e como divertimento sadio a nível familiar, de educação ácrata e revelador de talentos artísticos (RODRIGUES, 1992, p. 110).

Mesmo que os referenciais bibliográficos sejam mais volumosos quanto às artes libertárias desenvolvidas em São Paulo e no Rio de Janeiro, Rodrigues insiste que pulularam experiências dessa expressão artística engajada em diferentes estados:

O teatro social tornou-se uma prática dos anarquistas operários e intelectuais em muitas regiões do Brasil. Chegou ao Paraná, a Manaus, ao Pará, e no Sul fixou-se nas cidades onde os trabalhadores com ideias orientavam as associações de classe (Ibid., p. 118).

No Brasil, anarquistas europeus encontraram uma classe trabalhadora já em luta, desde o período da escravatura, e adaptando suas ideias e práticas à realidade local, puderam somar-se e criar junto àquela cena. Em sua *Antologia do Teatro Anarquista* (2009), Vargas observa como a causa antirracista dentro da própria classe trabalhadora, voltada para o entendimento do ex-escravizado como parte do movimento, aparece na obra do farmacêutico, ex-circense e ex-mineirador das minas do Morro Velho, Avelino Fóscolo, bem como o sapateiro Pedro Catallo desenvolve “curiosíssimas peças feministas” (Ibid., p. XXII).

O teatro amador, ou filodramático, já era praticado em vilas operárias europeias, como ferramenta de propaganda, mas também de autoformação de classe. Ao que se poderia chamar de uma formação autodidata, nesse caso, faz-se necessário frisar que esses processos educativos se davam em coletivo, em diferentes espaços, com leituras em grupo, atividades culturais, rodas de alfabetização e demais expedientes de aprendizagem, tratando-se, pois, de uma classe ou um grupo social formando a si mesmo, não uma formação pessoal isolada de um entendimento coletivo de liberdade, pois, observando os paradigmas do que constitui uma *pedagogia libertária*, “A própria ideia de indivíduo só é possível enquanto constituinte de uma sociedade” (GALLO, 2015, p. 20). Seria aqui alargado, portanto, o entendimento comum de autodidatismo, caso se prefira usá-lo.

Dando-se a inserção desse Teatro Social no início do período industrial, tem-se, então, no Brasil, a primeira experiência em que a classe operária, em sua definição moderna, aparece como protagonista, em uma arte ainda hegemonicamente pertencente às elites. Junto a outras expressões de teatro popular, o trabalhador e a trabalhadora, nas peças anarquistas, tomaram o palco não só como personagem, mas como sujeito, ator e atriz. O Teatro Social era sobretudo

uma reivindicação do direito à arte, à prática artística, à vivência estética. Desses elementos, se pensava a autoformação conjunta de sujeitos emancipados, capazes de combater as relações de opressão presentes no mundo, e das ruínas desse embate produzirem um mundo novo.

Para além dos elencos, que consistiam no proletariado em seu horário de folga, havia uma dramaturgia própria. Peças sociais estrangeiras eram montadas, tanto em idioma nativo quanto traduzidas. Mas, após a consolidação dessa escola artística, autores nacionais passaram a surgir e desenvolver uma antologia considerável. Entre a gama de autores, nativos, além dos supracitados Fóscolo e Catallo, o alfaiate Marino Espanholo e o funcionário frigorífico judeu Zenon de Almeida Budaszewski se destacaram em textos dramáticos, ao passo em que os portugueses radicados, Neno Vasco e Motta Assunção, conceberam comédias, muito pautadas pela farsa e pela comédia de costumes, e tais obras eram encenadas repetidamente por todo o território libertário dentro do nacional.

Há ainda um trabalho de cenografia e figurino a se considerar. Os próprios e as próprias artistas desse palco filodramático desenvolviam e confeccionavam seus ornamentos. Funcionárias da tecelagem, operários do chão fabril, usavam suas habilidades artesanais, que na relação empregatícia seriam praticadas de maneira alienada, para se apropriarem de todas as etapas e funções da carpintaria teatral. Vê-se, nessa prática processual artística, um princípio caro à filosofia anarquista, que é a não separação e não hierarquização entre o trabalho intelectual e o manual. Na prática teatral, forma-se o sujeito.

Arte, teatro, como ferramenta de desalienação, aparecem como exercício poético, racional e artesanal. Aprende-se não necessariamente funções técnicas, como numa linha de montagem, mas apropriam-se os sujeitos dessa arte das funções alienadas a que o industrialismo lhes relega, entendendo e exercendo sua função engajada com a totalidade da obra. Desse modo, a pedagogia libertária se encontra contemplada pelos princípios processuais da arte revolucionária. Gallo explicará que o princípio fundamental dessa pedagogia é a educação integral:

Como o socialismo libertário vê no homem alienado um dos pilares da sociedade de exploração, a educação deve ser um instrumento para a superação dessa alienação. A educação integral é o caminho para esta superação, e um passo na transformação desta sociedade, pois pretende educar o homem sem separar o trabalho manual do trabalho intelectual, pretende desenvolver as faculdades intelectuais, mas também desenvolver as faculdades físicas, harmonizando-as. E, além disso, pretende ainda trabalhar uma educação moral, uma formação para a vida social, uma educação para a vivência da liberdade individual em meio à liberdade de todos, da liberdade social (GALLO, 2015, p. 36).

Pode-se arrematar, portanto, que o *teatro social* se pretende, a seu modo, uma espécie de teatro integral, pensado por seus fazedores e seu público.

O TEATRO COMO ESCOLA

É sabido que o teatro, para os movimentos revolucionários do período – e com os anarquistas não era diferente – era entendido como uma prática de educação para os sujeitos sociais. Uma vez que não temos registros (haja vista toda a perda de material supracitada) de uma filosofia estética específica para o Teatro Social anarquista, podemos recorrer à Pedagogia Libertária.

Desde o momento primevo do anarquismo enquanto movimento histórico, entre as muitas linhas do socialismo, nascentes no século XIX, ele se destacava pelo olhar cuidadoso quanto às experiências educativas, tanto de jovens e crianças quanto à formação constante intelectual e ética de adultos. Não só com a fundação de suas Escolas Modernas, anarquistas também pensavam as ações culturais, e mesmo as ações diretas de multidões, tais quais a greve geral, como atividades formativas, das quais se aprendia pela prática a revolucionar-se a si e ao mundo.

Pelos princípios fundamentais da Pedagogia Libertária, podemos supor um caminho pelo qual o pensamento anarquista sobre teatro teria se desenvolvido. Para o filósofo da educação e anarquista Silvio Gallo, as diferentes linhas dos “anarquismos” se caracterizam por três “princípios geradores” comuns a todos, a saber, “autonomia individual”, “autogestão social” e “internacionalismo” (Ibid., p. 34-46). Um teatro que se pretende anarquista, portanto, deveria representar, assim como fomentar pelo exemplo e pela experiência, sujeitos autônomos, de personalidade singular e emancipada de preconceitos sociais ou meios materiais para exercer qualquer forma de opressão; também deveria propor no enredo, tanto quanto desenvolver seu processo criativo, um regime de autogestão, com relações horizontais e interseccionais entre as diferentes funções necessárias para edificar um espetáculo, de cada um conforme sua capacidade, para cada um conforme sua necessidade; ainda, ser um exercício de abolição de fronteiras, o que se observa no Teatro Social tanto nos enredos que buscavam relações arquetípicas de opressão de classe e gênero, identificáveis em qualquer sociedade premida pelo jugo do capital, clero e Estado, quanto na abolição da fronteira lúdica de artista e público. Artistas em cena eram operários e operárias, tanto quanto seu público, familiares, amizades, vizinhos e vizinhas, de maneira que não havia uma diferença social, apenas de ocasião, entre quem está a representar e quem está a assistir. O exercício da atuação era uma prática comunitária, social.

Podemos entender os princípios geradores do anarquismo como pontos de partida para as práticas cênicas desse Teatro Social. Mas ainda, como atividade formativa e, por que não, subjetivante, tal teatro precisa ser entendido como perpassado pela didática. Gallo enfatiza que as experiências anarquistas na construção de escolas para os sujeitos e as comunidades libertários têm como características fundantes o ensino integral e a educação politécnica. Para formar um sujeito revolucionário e, tanto quanto, livre, este deve ser sujeito da totalidade de seu trabalho, vida e sociabilidade, não apenas de sua parte alienada. “No contexto anarquista, a politecnia aparece antes de tudo como uma opção política que possibilitaria uma educação re-

volucionária (...) é a opção pela tentativa de uma educação não alienante e, além disso, de uma educação que destrua toda e qualquer alienação” (GALLO, 2015, p. 70). Se, na visão anarquista, escola não se limita a um edifício, mas se expande para os demais campos formativos culturais, o teatro anarquista, como a educação, deve propor uma perspectiva de leitura e atuação nas diferentes esferas sociais ocupadas e constituídas pelos seus sujeitos.

O Teatro Social pode ser imaginado como uma forma que os anarquistas tinham de alfabetizar a si e à classe, no sentido de desenvolverem suas habilidades de ler o mundo, interpretá-lo e, então, escrevê-lo. Estética e pedagogia não se colocam necessariamente de maneira funcional, submissa uma à outra, mas de forma integrada, indissociável. Dessa prática, podemos compreender que se buscava um teatro que fosse, sem pormenores, didático.

UM PARENTESCO DIDÁTICO-TEATRAL

Entendendo a experiência teatral-educacional praticada pelos sindicatos na virada do século XX, que no Brasil, como em outros territórios, teve sua prática exercida por anarquistas, como precursora de estéticas engajadas na transformação do mundo pela arte, podemos buscar ecos históricos que nos aproximem da experiência libertária. Utilizando como operador metodológico o conceito de “pulsão anárquica” cunhado pela diretora teatral chilena radicada no Brasil, Sara Rojo, podemos buscar traçar esses paralelos. Para nos aportarmos em novas referências, “O que importa é se o que fizeram corresponde ao espírito de ruptura que caracteriza essa filosofia, ou se o que produziram se constitui como uma pulsão anarquista” (ROJO, 2011, p. 17).

É evidente a relação direta da experiência anarquista no Brasil com o teatro de *agitprop*, fenômeno de teatro engajado que teve sua nomeação na Rússia Revolucionária, e se espalhou pelo sindicalismo europeu. Em sua obra sem par, referencial para todo o estudo brasileiro das tradições artísticas engajadas, a pesquisadora Iná Camargo Costa constata esse parentesco:

Sabemos, por exemplo, que os anarquistas em fins do século XIX e inícios do XX já produziam espetáculos, músicas, poemas e demais obras literárias de agitação e propaganda política. Já existe alguma bibliografia a respeito, mas o assunto como um todo ainda espera tratamento adequado (COSTA, 2015, p. 29).

Enquanto os sindicalistas europeus de diferentes linhas políticas buscavam a agitação e propaganda, com um vocabulário parecido, anarquistas em solo tomado pelo Brasil buscavam admiração e espanto. O escândalo era o princípio da arte libertária, como é possível constatar em um editorial de Florentino de Carvalho, histórico anarquista hispano-brasileiro, na publicação operária *Germinal!*, de 1902:

No editorial, denominado “É preciso escandalizar”, Florentino de Carvalho assinava com seu verdadeiro nome, Primitivo Soares, [...] para ele, o papel do jornal ao escandalizar era o de “precisamente exprimir admiração ou espanto que causam os princípios ou práticas hostis ao ambiente estabelecido”. Segundo Florentino de Carvalho, “devemos escandalizar a todo transe. Quando tivermos escandalizado o mundo, ele será nosso” (PASSETTI; AUGUSTO, 2008, p. 61-62).

O *agitprop* anarquista, pode-se dizer, é o Teatro Social, um teatro de admiração e espanto. Mas, pelo princípio da pulsão anárquica, é possível traçar proximidades para além do histórico, e relacionar o Teatro Social não só com seu contemporâneo desenvolvido no território europeu, mas com as experiências por ele inspiradas, desenvolvidas e aprimoradas na era moderna das experiências dramáticas.

Ao considerarmos uma estética teatral que busca transformar a sociedade tencionando seus sujeitos frente a uma ideia revolucionária, e que se propõe didática, seria difícil, para não dizer leviano, ignorar o dramata alemão Bertolt Brecht e o seu Teatro Épico, sobretudo sua faceta do Teatro Didático, que ajudou a desenvolver. Longe de apontarmos qualquer anarquismo em Brecht – o autor tem

uma bandeira muito clara ao longo de toda sua obra e prática de vida junto à construção de uma vertente partidária do marxismo. Mas, buscando os princípios geradores do anarquismo, por meio da lente da pulsão anárquica de Rojo, podemos fazer aproximações estéticas entre a experiência do Teatro Social e o Teatro Didático, tendo consciência das particularidades históricas, materiais ou mesmo éticas de cada um dos fenômenos. Uma expressão cenológica que contemple a autonomia individual, a autogestão social e o internacionalismo em sua dimensão estética pode auxiliar na compreensão do Teatro Social.

Na concepção de Brecht, de maneira breve, todo teatro é de algum modo didático. O que diferenciaria seu teatro das formas hegemônicas até então seria a relação franca e racional que, por meio do recurso da narração, e do efeito de distanciamento, coloca o público a se questionar e se autoformar, de maneira autônoma e crítica, a partir e junto à obra. Dessa maneira, o teatro não seria apenas complementar à função escolar, mas até mesmo preferível a ela.

A aprendizagem que conhecemos da escola, da preparação profissional etc... é indubitavelmente penosa. Mas deve ter-se em conta em que circunstâncias e para que objetivo ela se processa. Trata-se, na realidade, de uma compra. A instrução é mera mercadoria, adquirida com objetivo de revenda. Em todos aqueles que ultrapassaram a idade escolar a instrução tem de ser levada a efeito quase que em sigilo, pois quem confessa ter de aprender coloca-se, simultaneamente, num plano inferior, considerando-se alguém que sabe pouco. [...] O gosto pela instrução depende então de muitos e variados fatores. Mas, não obstante, há uma forma de instrução que causa prazer, que é alegre e combativa (BRECHT, 1978, p 48-49).

Ao buscar no desenvolvimento de um teatro com espírito de ruptura e teor revolucionário o tal prazer de alegria combativa, o poeta alemão ecoara de certo modo os libertários e libertárias que, meio século antes, preferindo optar pela via filodramática, fizeram do palco sua festa, e de sua festa, trincheira. E em meio à liberdade co-

letiva que público e elenco compartilham no momento da representação, de maneira autônoma, individualizada, e que pulsa análoga ao anárquico,

o teatro leva o seu espectador a uma atitude fecunda, para além do simples ato de olhar [...] o espectador tem a possibilidade de formar a si próprio da maneira mais simples, pois a forma mais simples de existência é a arte que no-la proporciona (BRECHT, 1978, p 134).

Tal processo de autoformação, que em ambos os casos trabalha com a dialética indivíduo-sociedade, é pensado e feito para uma formação integral, que vincula e sintetiza os corpos em jogo na cena, o discurso racional da narrativa e a tecedura ética de si, desde suas propostas. “O verdadeiro propósito do teatro épico era, mais do que moralizar, analisar. Assim, primeiro, analisava-se a questão, e só depois vinha a ‘substância’, a moral da história” (BRECHT, 1978, p 53).

Qualquer comparação mais minuciosa entre os elementos estéticos e teóricos da proposta brechtiana com a experiência filodramática anarquista em que se constitui o Teatro Social, exigiria que o escopo central do estudo se desse sobre elas, à luz sempre da historicidade particular de cada uma. O que aqui se busca é um cotejo de princípios filosóficos que nos permitam, ao mirar Brecht, enxergar com mais nitidez experiências distintas, porém aliadas no engajamento para que pela arte a subjetividade provoque cisões numa sociedade que se pensa injusta, opressora e, mais importante, transformável. Podemos observar que o Teatro Didático brechtiano, com suas idiossincrasias, nos dá pistas para um teatro pedagógico libertário no que foi a experiência do Teatro Social.

CONCLUSÃO

Pudemos observar que, filosoficamente, princípios do pensamento e das práticas em educação podem ser disparadores estéticos para uma forma teatral. Um teatro que entende a si como uma experiência também educativa, assume a si como meio de combate, de alegria e

de prazer. A forma se torna consequência da consciência.

O Teatro Social anarquista foi duramente combatido pelas forças da ordem justamente por ser identificado como a ameaça que se propunha e que de fato era. De maneira nenhuma determinando uma regra pétrea de conduta do sujeito, a arte da cena pode provocar novas formas de ver o mundo, em harmonia com o binômio sujeito e corpo social, abolindo as fronteiras de estado ou de subjetividade, fazendo da cena um ensaio da revolução, e da sociabilidade, um exercício de produzir mundos.

Assim, o Teatro social se mostra um teatro que visa a formação integral, aplica diversas técnicas laborais na tessitura de seu produto final, e que não aliena seus sujeitos de nenhum ponto da criação. Não aliena o fazer artístico da vida comunitária. E assim pulsa anarquia para seu público, seus sujeitos e sua sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Coletados por Siegfried Unseld. Tradução de Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- COSTA, Iná Camargo. O agitprop e o Brasil. In: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM; Douglas; BOAS, Rafael Villas (org.). *AGITPROP: cultura política*. São Paulo: Expressão Popular, 2015, p. 19-34.
- GALLO, Silvio. *Pedagogia libertária: anarquistas, anarquismos e educação*. São Paulo: Intermezzo Editorial, 2015.
- GALLO, Silvio. *Anarquismo: uma introdução filosófica e política*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2006.
- PASSETTI, Edson; AUGUSTO, Acácio. *Anarquismos & educação*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- RODRIGUES, Edgar. *O anarquismo na escola, no teatro, na poesia*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1992.
- ROJO, Sara. *Teatro e pulsão anárquica: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.
- VARGAS, Maria Thereza (org.). *Antologia do teatro anarquista*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- VARGAS, Maria Thereza (coord.). *Teatro operário na cidade de São Paulo: Pesquisa 7*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980.

MODOS DE COOPERAÇÃO E PRODUÇÃO DO GRUPO DE TEATRO FINOS TRAJOS: UM ESTUDO DE CASO

THIAGO CARVALHO DE SOUSA CORREIA

INTRODUÇÃO

O presente estudo é fruto de uma reflexão cujo objetivo de análise é a investigação dos procedimentos de produção teatral utilizados pelo Movimento de Teatro de Grupo no Brasil, em particular, pelo Grupo de Teatro Finos Trajos (BA). Trata-se de um *estudo de caso*, ancorado em práticas de processo linear e interativo, construído com base em um plano de trabalho que obedece às seguintes etapas: projeto, preparação, coleta, análise e compartilhamento.

A pesquisa levantou dados documentais e iconográficos sobre os sete espetáculos de repertório do Grupo de Teatro Finos Trajos. Foram analisados diários de bordo, registros de ensaios, planos pedagógicos e de produção, relatórios finais, fotografias e materiais audiovisuais, entre outros. Essas análises fizeram parte dos procedimentos para a compreensão do modo de produção do grupo e de cooperação entre os seus integrantes.

O modelo de produção aqui estudado se baseia no modelo dos coletivos da década de 1970, que servem como inspiração para grupos que surgiram no contexto pós-Lei Sarney. Foi com base em experiências de delimitação estratégica que o Grupo de Teatro Finos Trapos pôde, de fato, entender os caminhos da subvenção e da manutenção, através do recolhimento de imposto fiscal por intermédio de empresa privada. As condições de viabilidade de um grupo cooperado têm um substrato de reprodução de determinada relação de produção, marcado pela condição de não mercadoria da força do trabalho e da apropriação do resultado do trabalho pelos integrantes, conforme regras por eles definidas. Essa forma social de produção suscita e requer mecanismos democráticos de controle e gestão, o que é um grande desafio enfrentado pelos grupos, e aqui o Grupo de Teatro Finos Trapos serve de reflexão para o Teatro de Grupo na Bahia, na perspectiva da gestão e produção teatral. Entende-se que o coletivo, em termos práticos, deve pensar em políticas e estratégias de formação que promovam, simultaneamente, a viabilidade econômica e a gestão democrática do núcleo.

O GRUPO DE TEATRO FINOS TRAPOS

O Grupo em análise desenvolve há dezoito anos atividades teatrais, tendo por poética as matrizes culturais nordestinas, sobretudo, aquelas ligadas ao Sertão. Sertão entendido como a vasta extensão geográfica do semiárido nordestino, seus costumes, sua música, dança e tradições, mas também, e principalmente, como um *lócus* mítico, um lugar de descaminhos, de encruzilhadas, de encontros, desencontros e reencontros: o Sertão de Suassuna, de Euclides da Cunha, de Guimarães Rosa, de Patativa do Assaré, de Elomar. Seus espetáculos transitam pelos afetos e sentidos desse Sertão, ora com a afirmação de suas dores e poesias, ora com a celebração de seus encantos, ora como canções de exílio enviadas da Salvador (urbana e litorânea) para aquilo que os baianos de fora da Capital chamam de “meu interior”,

rural e agreste. Os espetáculos do Finos têm, portanto, a singularidade de “filhos pródigos” do Sertão, no dizer do cantor e compositor Elomar Figueira Mello.

Durante esses dezoito anos, o grupo desenvolveu práticas artísticas, formativas e produtivas que o distinguem. Assim, não é exagero pensar em um modo especial de ação – ou, melhor dizendo, de ações que marcam e caracterizam esse coletivo de artistas. Um modo *finotrapiano* de fazer teatro, cuja compreensão fez com que muitos de seus integrantes buscassem uma reflexão teórica sistematizada e aprofundada por meio de cursos de Mestrado e Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da UFBA.¹

Para a compreensão dos procedimentos relativos à produção do Grupo de Teatro Finos Trapos, é importante frisar que, nesta vertente, os meios de produção da materialidade da cena e a poética desta estão imbricados em escolhas éticas que privilegiam a pesquisa teatral, o compartilhamento e as opções políticas, entendidas aqui, escusado é dizer, de uma forma ampla que dialoga com os demais aspectos arrolados acima. A pesquisa, assim, acaba por enunciar que esta dita cena do teatro de grupo somente pode ser produzida dessa forma, na qual as escolhas artísticas estão em constante diálogo – por

¹ Cabe ressaltar que a Escola de Teatro foi uma espécie de celeiro, de lugar do acolhimento dos integrantes do grupo, a maioria vindos e vindas da cidade de Vitória da Conquista (BA), para cursar sua graduação em Salvador (BA). Estes integrantes procuraram compreender sua prática artística por meio da pós-graduação, em suas dissertações e teses, trabalhando com a poética do grupo. No segundo capítulo da dissertação, de que este artigo é um recorte, apresento depoimentos dos integrantes do grupo, destacando as dores e as delícias desta prática artística coletiva, seu cotidiano, suas realizações. É como Um leve abrir de cortinas, um suave e generoso vislumbrar de acertos e desacertos quase íntimos. Esse rosário franco de falas guarda uma atmosfera de confissões que anima o leitor, e faz com que este se identifique com o grupo. Nestes depoimentos, também é possível vislumbrar os inícios do Finos, a identificação de seus participantes pelo fazer artístico em grupo e os “nortes” aos quais apontavam as setas de suas bússolas, em outros coletivos já consolidados, sobretudo, o Grupo Galpão (MG); o Teatro da Vertigem (SP); o Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (RS); ou ainda os Clowns de Shakespeare (RN). A esta série de depoimentos segue a descrição das poéticas e das trajetórias, incluindo as premiações, os editais recebidos e as viagens dos espetáculos do grupo em seus dez primeiros anos de trabalho: *Susurros... Os desassossegos* (2003), *Sagrada Folia* (2005), *Sagrada Partida* (2006), *Auto da Gamela* (2007), *Gennesius – histriônica epopeia de um mártirio em flor* (2009), *Berlindo* (2011) e *O vento da Cruviana* (2014). Somente esta extensa lista, hoje já ultrapassada, posto que o grupo continua a fazer o seu teatro, já dá uma ideia do profícuo e fecundo trabalho desenvolvido pelo *Finos*.

vezes discussão mesmo – com esses procedimentos éticos. Ética e poética se retroalimentam nesta prática artística baseada no coletivo.

Portanto, a prática teatral cotidiana em grupo estabelece a demanda de uma poética comum aos integrantes, irmanados por uma ética de trabalho e de convívio, que é uma escolha política, individual e coletiva. Partindo desta afirmação, ainda é importante frisar que a prática do teatro de grupo se estabelece em uma outra configuração daquela realizada por um conjunto de artistas e técnicos que se reúnem em torno apenas de uma montagem específica: a saber, a premissa de um trabalho de pesquisa artística – a dita demanda de uma poética comum a seus participantes – que se desdobra em curto, médio e longo prazo. Ao eleger o coletivo como campo de atuação, os artistas que comungam desta escolha ainda reorganizam as relações de poder, as relações entre autoria e autoridade na construção de sua cena.

A escrita deste trabalho está localizada, assim, junto à função do produtor cultural, mais do que, de maneira específica, do produtor teatral, posto que o cotidiano e a trajetória do Grupo Finos Trapos não isolam seus trabalhos apenas e tão somente na produção de espetáculos teatrais. São realizações do coletivo espetáculos teatrais, mas também projetos que contemplam exposições, seminários, palestras e debates, oficinas e residências artísticas e, ainda, publicações, que ora vem à lume.

Ao longo de sua história, o grupo foi desenvolvendo suas ações e atuações, sempre trazendo uma reflexão sobre a articulação entre a teoria e a prática artística, característica marcante nesta trajetória. Assim, em nossa pesquisa, o depoimento dos artistas e profissionais integrados ao cotidiano do fazer do grupo, bem como as citações de autores consagrados, têm o mesmo peso para as conclusões expostas. E é por meio desta preciosa contração entre o saber teórico e o prático, sem nenhum desdouro a qualquer destas instâncias, mas reconhecendo-as também – como já dito entre a poética e a ética – em um fecundo processo de retroalimentação, que são perfilados os procedimentos e as estratégias de produção que o *Finos* adota em suas realizações.

Importante é destacar que a pesquisa apresenta suas reflexões e não esconde que estes procedimentos e estratégias foram se construindo também neste entrelaçamento, nesta retroalimentação, nesta fricção entre teoria e prática, de um modo empírico, sempre acompanhado de reflexão. Como já dito, o leitor é convidado a adentrar nas intimidades do grupo, em um vislumbrar generoso de sua trajetória.

PRODUZIR EM GRUPO

Antes mesmo de pensar na compreensão da produção sob a ótica do *Grupo Finos Trapos*, é importante dizer que na oportunidade em que os integrantes abriram suas portas para que fossem objeto de pesquisa, a preocupação maior era não tentar definir o que era produção para cada um, mas o que é produzir dentro de um grupo com doze anos de atividades ininterruptas, com sete espetáculos de repertório e, também, publicações, artigos, canções autorais etc. O grupo se mantém numa filosofia que vai além do trabalho; ele pensa não somente na realidade presente, mas também no futuro, e aprender a dizer o que “serve ou não” demorou muito. Foram horas extensas de reunião até se chegar a um denominador comum.

Partindo do pressuposto que “fazer teatro” para o grupo é realizá-lo de forma coletiva, acredita-se que a forma cooperativada² de produção é a lógica mais adequada para essa caracterização. É nela – e, também, pelas características na maneira de produzir – que o *Finos Trapos* se encaixa. Cooperando em todos os setores, encontram motivos para fazer o seu teatro com sotaque nordestino.

É nítido que, durante muito tempo, o grupo viveu de editais públicos e privados; mas, em seu discurso atual, o intento foi entender

² Cooperativa é uma associação de pessoas com interesses comuns, economicamente organizada de forma democrática, isto é, contando com a participação livre de todos e respeitando os direitos e deveres de cada um de seus cooperados, aos quais presta serviços, sem fins lucrativos. As Sociedades Cooperativadas estão reguladas pela Lei n. 5.764, de 16 de dezembro de 1971, que definiu a Política Nacional de Cooperativismo e instituiu o regime jurídico das Cooperativas. Fonte: *Manual de Sociedades Cooperativas*. Portal Tributário Editora. Disponível em: <www.portaltributario.com.br/obras/cooperativas.html>. Acesso em: 28 jan. 2016.

as questões de ordem política e social voltadas para as artes. O grupo pensa que essas políticas acabam centralizadas em grandes capitais, como no eixo Rio-São Paulo, e que existe uma ausência de políticas voltadas para as artes em estados e cidades de menor porte – o que acaba por gerar, em grande parte dos brasileiros, o desconhecimento em relação às manifestações de sua própria cultura.

O desejo do *Finos Trapos* vai além da sua criação: ele precisa se retroalimentar, e a plateia, nesse aspecto, é o bem mais precioso para a saúde do grupo e da obra. Perceber que a grande maioria dos espetáculos que se mantém em cartaz ou em circulação depende, exclusivamente, de um edital público ou privado, leva esses integrantes a pensarem que são meros empregados de um sistema, de um lugar que tem patrão e que os empregados são os próprios artistas. A história acentua que os primeiros grupos das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro eram também uma tentativa de resposta ao descontentamento em relação à divisão hierarquizada das funções dentro do fazer teatral, o que igualmente se aplicava ao capital que era decorrente das atividades realizadas. Rosyane Trotta (1995) aponta:

Dentro das expectativas possíveis, onde, geralmente, não havia recursos para executar uma grande produção, os integrantes dos grupos acabavam desenvolvendo um pensamento de todo o processo, se organizando de uma forma que contrapunha o mundo da criação artística. A ruptura estética já estava clara na cena que se apresentava e era acompanhada por outra mudança, que era o modo de produção. A obra era uma criação coletiva que o ator não apenas toma parte em todos os níveis da produção e da criação, como usa a própria vida, a instância pessoal, numa mistura indiscriminada e intencional entre a individualidade e o coletivo. (TROTТА, 1995, p. 21).

Complementando o pensamento da autora, Mariângela Alves de Lima, em seu ensaio “Quem faz o teatro”, reflete sobre as mudanças apresentadas pelos grupos dos anos 1970. Entre elas estavam as formas que encontravam para transpor as dificuldades financeiras:

O modo de produção de um grupo de teatro é uma alternativa real, em microcosmo, do modo de produção capitalista. Pretende eliminar da esfera da criação a linha de montagem representada pela definição rigorosa de atribuições no processo de produção do espetáculo. Em tese, um grupo de teatro não admite a preponderância deste ou daquele setor do espetáculo ou mesmo o monopólio de uma área por um único indivíduo. (LIMA, 2005, p. 238).

No caso do *Finos Trapos*, essa ideia é levada a sério, pois, quando desenvolvem os seus trabalhos, apoiados em processo de pesquisa e organizados como forma de cooperativa de produção, os integrantes do grupo não medem esforços para exercer uma função ou outra – quando um ator está em cena, há sempre alguém que assume a produção. Às vezes, acontece um revezamento: ora um dirige, ora atua ou produz. Em Carvalho (2015), é possível compreender o Teatro de Grupo como uma responsabilidade:

O Teatro de Grupo é uma responsabilidade pela criação de dinâmicas fundamentais na cena. A expectativa é produzir teatro sem estar necessariamente atrelado aos modelos estabelecidos, numa constante busca pela independência. Ao longo dos anos, os grupos vêm propiciando diversidades nos modos possíveis de fazer teatro, promovendo, então, um revigoreamento da linguagem em seu âmbito estético e político. (CARVALHO, 2015, p. 36).

No *Finos Trapos*, o modo de produzir acontece da elaboração à execução de seus projetos, desenvolvendo um trabalho que tem como finalidade maior a cena. O grupo entende que, juntos, conseguem fortalecer o discurso político, o que acaba o aproximando do poder público, e isso só ocorre por causa dessa contínua proposta pelo coletivo.

Ao analisar esse coletivo, identifico que, para além de suas escolhas estéticas e forma de organização artística, este busca se estruturar minimamente por meio da criação, com o desejo de realizar seus projetos. Na lógica da produção, são louváveis as ferramentas

que o *Finos Trapos* empregam para sua divulgação. O grupo se preocupa em criar os seus espetáculos e, posteriormente, ramificá-los em publicações de livros, criação de *site*, programas e catálogos. Como consequência, o que se sobressai disso é que o grupo existe para além da cena e que, por trás dela, há toda uma estrutura cuidada rotineiramente, em consonância com os desejos e as inquietações que movem esses artistas para a concretização de sua permanência.

No caso do *Finos Trapos* – grupo fundado após os anos 2000 – podem ser comprovadas algumas premissas importantes no que diz respeito ao desenvolvimento de uma produção mais apurada, visto que a organização de um espetáculo é feita obedecendo às etapas de uma produção, as quais são seguidas à risca, como apresentado a seguir: desenvolvimento, escrita, captação de recursos, divisão financeira dos benefícios entre os profissionais envolvidos, execução do projeto, avaliação e, por fim, a prestação de contas.

Ainda na perspectiva de uma sistematização, foi após os anos 2000 que os artistas se tornaram mais articulados para desenvolverem seus trabalhos. Outro ponto de destaque é a articulação com as políticas públicas voltadas para o setor, com o propósito de unir forças no atendimento às demandas dos agentes culturais – artistas, produtores, fornecedores, pesquisadores e público fruidor. O que esses coletivos dos anos 2000 tinham em mente era lutar para a criação e estruturação de um trabalho que possibilitasse o autossustento por meio do ofício de ator. Contudo, o que foi fundamental no campo das artes cênicas foi a organização administrativa de divisão de trabalho e de funções; nesse ínterim, os artistas perceberam que a função do produtor seria estruturante na organização e formação de seus integrantes.

Na lógica da estruturação, esses coletivos se consolidaram no setor específico de planejamento, que foi sendo montado e desenvolvido com a colaboração de especialistas da área. O ponto de equilíbrio não foi facilmente encontrado e tampouco se pensou buscar o mais fácil ou o conhecido, mas se equilibrar, de modo adequado, mantendo-se o vínculo com o público e, ao mesmo tempo, reinventando-se e desafiando-se.

Considerando-se o pensamento de estruturação com base no ponto de vista histórico e a experiência do *Finos Trapos*, o grupo se caracteriza por lutas intensas, de modo a reafirmar a sua unidade grupal a cada espetáculo construído. Isso porque é certo que nem todos os membros de um grupo resistem à pressão constante que tangencia a arte e a vida pessoal.

O aumento de grupos de teatro no Brasil evidenciou-se a partir de meados dos anos 1970. Nessa época, eles se dividiam em duas correntes claramente identificadas, cuja única semelhança era o projeto coletivo do teatro, sendo que: “Todos os grupos caracterizavam-se como equipes de criação e se organizavam como cooperativas de produção” (FERNANDES, 2000, p. 13). A sobrevivência desses grupos, em sua maior parte, era garantida por outros profissionais, que asseguravam aos artistas a manutenção do ofício teatral, o qual era, antes de tudo, um projeto de vida e de participação política na sociedade.³

Vale ressaltar que existiam duas correntes: uma definida pelo teor político das propostas e outra envolvida meramente com as manifestações artísticas. Na primeira, os grupos desenvolviam atividades na periferia da cidade e se autodenominavam independentes; eles tinham como princípio desenvolver uma linguagem popular conjugada à motivação política. Na segunda corrente, os grupos eram mais envolvidos com atividades lúdicas, como meio eficaz de autoexpressão; geralmente, esses grupos se preocupavam com pesquisas de linguagem e trabalhavam com temáticas próximas ao cotidiano.

O Teatro de Grupo no Brasil “vem acompanhado de uma tendência à coletivização do trabalho teatral” (FERNANDES, 2000, p. 29). A cooperação produtiva do Teatro de Grupo favorecia o processo de criação coletiva dos espetáculos, levando não só à diluição da divisão rígida entre funções artísticas, mas também a uma democrática repartição das tarefas práticas. Isso pode ser constatado nos processos de criação e modos particulares de se fazer teatro: os mais bem-sucedidos resultam na invenção de uma linguagem bastante original.

³ Silvana Garcia analisa essa tendência no livro *Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

Na produção desses grupos é possível perceber a visível influência da criação coletiva; o ensaio privilegiado do trabalho de equipe é essencial para o teatro. É importante mencionar alguns grupos que fazem parte desse trajeto e que continuaram com esse mesmo ideal: *Asdrúbal Trouxe o Trombone* (RJ), *Teatro do Ornitorrinco* (SP), *Pod Minonga* (SP), *Vento Forte* (SP), *Mambembe* (SP), *Grupo Galpão* (MG), *Armazém de Teatro* (RJ), *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* (RS), e tantos outros.

A expressão “Teatro de Grupo” pode ser vista atualmente como um qualitativo – algo que tem a qualidade de oferecer, de olhar; um produto que parece se revestir de elementos místicos, referenciados, principalmente na cultura de treinamento difundida pela Antropologia Teatral. Tais grupos, em sua maioria, são associados a um potencial de qualidade artística que estaria relacionada com projetos coletivos que se autodefinem pela atitude de repensar o próprio teatro.

Portanto, o Teatro de Grupo não é apenas um lugar do processo criativo e social; tal referência se associa ao que desconstrói as ideias personalistas e reafirma a ação coletiva como instrumento de articulação dos projetos econômicos. Projetos que vão desde a manutenção do próprio grupo até a estruturação de circuitos de apresentações de espetáculos. Algumas estratégias nasceram das condições e adversidades e das brechas criadas pelas políticas de leis de incentivo à cultura, que também poderiam ser chamadas de “leis do perdão fiscal”.

É necessário destacar que, apesar da produção hegemônica por parte do Teatro de Grupo, não existem políticas públicas e permanentes de cultura destinadas a esse modo de organização e de produção artística – com exceção do Programa de Fomento ao Teatro na cidade de São Paulo –, residindo aí uma das grandes dificuldades da classe teatral. Ainda assim, os coletivos existem e resistem fazendo teatro nos mais diversos rincões do Brasil.

Durante esse trabalho, notou-se como fundamental, ao longo do tempo, a necessidade da organização administrativa da divisão de

trabalho e funções. É nesse ínterim que o *Finos* percebe como a função do produtor é estruturante na organização e no profissionalismo do teatro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a realização deste trabalho foram muitas as perguntas, leituras, comparações e análises que direcionaram ao entendimento dos propósitos da trajetória do *Grupo de Teatro Finos Trapos*. As conclusões a que se chega são apenas provisórias, visto que o grupo está vivo e dinâmico, e encontra-se em plena atividade.

Quando optei por refletir sobre os processos de gestão e os meios de produção do *Finos Trapos*, sabia que não teria todas as informações em mãos e, por isso mesmo, apoiei-me na memória de muitos membros da trupe. Num primeiro momento, a ideia era apenas poetizar, falar das conquistas do grupo; contudo, a investigação acabou levando a falar do *Finos* em sua rotina de trabalho, em seu modo operante. O objetivo da pesquisa acabou sendo, então, relatar como um grupo, com notoriedade no campo da produção na cidade de Salvador, pode se manter sem subvenção. As ações desenvolvidas *no e pelo* grupo constituem a mola propulsora para sua manutenção.

Esta investigação constatou que, em várias cidades brasileiras, os grupos de teatro se organizam para produzir juntos, em espaços físicos próprios ou não. Ao observar a realidade do *Finos Trapos*, por um lado, há um espanto, porque, desde o ano de 2007, o grupo desejava ter uma sede própria, que ainda não a conquistou. Por outro, percebe-se que, para a conquista desse lugar, não basta apenas o desejo, é preciso, sobretudo, um bom planejamento.

Definir o modo de produção do *Finos Trapos* é uma tarefa complexa, posto que é, principalmente, nas ações singulares, e algumas vezes espontâneas, que residem a maior parte do empenho de seus integrantes. Sua organização procura sempre estar em acordo com as possibilidades de realização das atividades propostas, seja a pes-

quisa e montagem de um novo espetáculo, seja a oferta de uma oficina ou curso de aperfeiçoamento ou, ainda, a elaboração e publicação de material didático e de pesquisa.

O *Finos* se caracteriza por uma diversidade de procedimentos, isto é, seus integrantes têm a possibilidade de atuar em diferentes frentes de trabalho, quase todas resultando em produto artístico. Ao longo do tempo, essa capacidade foi proporcionando a conquista de um importante lugar no cenário artístico e cultural de Salvador. A trupe ganhou relevância no desenvolvimento de ações no campo das Artes Cênicas na Bahia, o que resultou na ampliação de sua visibilidade e na conquista de públicos diversos.

Ao longo dos anos, o *Finos* foi procurando entender de que maneira seria possível proporcionar um ambiente que favorecesse essas tarefas, contando fundamentalmente com a participação efetiva de todos os envolvidos. Hoje, a necessidade de ter uma sede de trabalho se revela um fator de extrema relevância para a continuidade de suas atividades. No Brasil, as possibilidades de ocupação de espaços públicos por coletivos que promovem uma agenda de ações destinadas a públicos diversos ainda são muito incipientes e dependem de uma série de fatores, que envolvem estruturas entrelaçadas a um sem-número de impedimentos legais ou constitucionalidades burocráticas e cartoriais. Essa realidade acaba desestimulando muitos artistas a enfrentarem todo o emaranhado de burocracias a que são submetidos constantemente. A saída encontrada por muitos é investir na compra ou locação de um espaço físico, o que pode levar muitos anos até que tal ação se concretize.

Ainda que de forma indireta, os artistas teatrais estão envolvidos na elaboração e exequibilidade das políticas públicas de cultura. Tais políticas evoluem a passos lentos, num processo marcado por desinteresse e falta de investimentos dos setores públicos, provocando atrasos difíceis de serem dimensionados. Durante vários anos, o financiamento público para as linguagens artísticas ficou restrito ao mecanismo de renúncia fiscal, institucionalizado alguns anos após a criação do Ministério da Cultura, no ano de 1985. Isso comprova o atraso do Brasil no entendimento da real necessidade de se investir

em ações que visem a promoção e valorização das manifestações culturais de uma nação com potenciais tão diversos.

Há que se considerar, ainda, que a ausência de instrumentalização profissional acabou sendo um fator favorecedor de determinados vícios. Basta lembrar o quanto a própria atuação de gestores e produtores culturais ficou, durante muito tempo, sendo exercida por autodidatas, com acesso a poucos, ou a nenhum processo de formação que pudesse auxiliar os interessados a desempenhar melhor essas funções – funções estas tão fundamentais para o atual quadro de desenvolvimento das políticas públicas de cultura no Brasil. Somente a partir de 2003 é que novas estratégias de gestão pública começaram a desenhar um novo quadro para as políticas culturais nacionais, um investimento de médio e longo prazo e que já começa a apresentar resultados significativos e minimamente satisfatórios, porém ainda distantes de proporcionar um atendimento igualitário a toda classe artística. O ideal seria a ampliação de programas, propiciando o maior número de acesso possível por parte dos artistas, grupos e entidades culturais.

Tão recente quanto o quadro acima descrito é o surgimento da economia da cultura que, em consonância com as políticas culturais, busca proporcionar aos criadores das mais diversas linguagens a geração de empregos e renda por meio de seu trabalho artístico. Não obstante, poucos são os grupos que já sabem fazer uso dessa potencialidade.

O *Finos Trapos* tem uma estrutura de produção ainda não considerada ideal pelo grupo, principalmente, no que diz respeito à maneira apropriada para direcionar os seus trabalhos. A falta de financiamento em alguns períodos impossibilita a continuação das diversas atividades propostas. O fôlego, em determinados momentos, se esvai. Evidencia-se fortemente, porém, a resistência do grupo; resistência esta não apenas em face das políticas estabelecidas no mercado, mas também por meio de um posicionamento político e estético.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, M. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Adauto Novaes (org.) – Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac. 2005.
- CARVALHO, P. N. S. de. *Organizar para administrar: uma análise da gestão do Grupo Galpão (MG) e do Bando de Teatro Olodum (BA)*. 2015. 138 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Faculdade de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- CORREIA, T.C.S. *Caminhos e descaminhos na produção de teatro de grupo: Um relato de experiência do Grupo de Teatro Finos Trapos*. Salvador: EGBA, 2019.
- FERNANDES, S. *Grupos teatrais–Anos 70*. Campinas: Editora Unicamp, 2000.
- GARCIA, S. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- LIMA, M. A. *Os grupos ideológicos e o teatro da década de 70*. In: NUÑEZ, C. F. P. (Org.). *O teatro através da história – Teatro Brasileiro*. Vol. II. Local: Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), 2005.
- MANUAL de Sociedades Cooperativas. Portal Tributário Editora. Disponível em: <www.portaltributario.com.br/obras/cooperativas.html>. Acesso em: 28 jan. 2016.
- TROTTA, R. *Paradoxo do Teatro de Grupo*. 1995. P.250. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de pós-graduação da Unirio, Universidade Federal do Estado do Rio, Rio de Janeiro, 1995.

PARTE 3
DOCUMENTAÇÃO, CRÍTICA
E CENSURA

“TRATE-ME LEÃO”: TEATRO E CONTRACULTURA NOS ANOS 1970 – APONTAMENTOS DE UMA PESQUISA EM CURSO

ANA PAULA DESSUPOIO CHAVES

INTRODUÇÃO

O que será proposto neste texto é uma parte do processo de uma pesquisa, ainda em andamento – portanto, não o seu registro integral, apenas um olhar parcial em face dos dilemas, renúncias, decisões e caminhos que estão sendo delineados. O que interessa observar, aqui, é a relação, a interação, entre o jornalismo e o teatro. Santaella (2005, p. 07), em seu livro *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* reflete que “alimentar o separatismo conduz a severas perdas tanto para o lado da arte quanto para o da comunicação”. Nessa direção, a questão proposta neste trabalho toma como objeto o teatro enquanto elemento comunicacional.

Tal reflexão é complexa e faz com que seja questionado não só o campo, mas também suas fronteiras e suas relações, afinal, estamos diante de fenômenos dialógicos que acontecem apenas com a participação do espectador, seja pensando na comunicação ou no teatro. Desse modo, será defendido neste texto que os campos se atravessam e se convergem, e “convergir não significa identificar-se. Significa, isto sim, tomar rumos que, não obstante as diferenças, dirijam-se para a ocupação de territórios comuns, nos quais as diferenças se roçam sem perder seus contornos próprios” (SANTAELLA, 2005, p. 07). Esse diálogo entre os campos gera um território de outras descobertas que envolvem linguagens, cultura e valores.

O território de partida e de base será o do jornalismo cultural – que foi responsável por divulgar os espetáculos e os artistas que refletiam sobre a arte teatral, mas que também eram responsáveis pela produção de um discurso sobre os limites do teatro, dos bons costumes e da própria sociedade. O foco no jornalismo cultural será direcionado para a questão dos costumes, sobre a sua capacidade de atuar como instrumento de regulação do que é “aceitável” e corroborar a construção de padrões.

Tais reflexões permitiram chegar ao principal objetivo dessa pesquisa – que é visualizar o encontro do jornalismo com o teatro, observando como os processos comunicacionais se cruzaram, transformando-se em uma complexa teia de sentidos e valores. Diante dos argumentos, alguns questionamentos surgem, a saber: como o jornalismo cultural discursa sobre a sociedade? Quais seriam as implicações da conexão entre a imprensa e o teatro? De que maneira o jornalismo cultural acaba tratando questões relacionadas à estética?

Por ser de natureza transdisciplinar, esta pesquisa se preocupa com uma interação entre as disciplinas, promovendo um diálogo entre diferentes áreas do conhecimento e seus dispositivos. Para visualizar essa relação, será utilizado como objeto empírico o grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone. O Asdrúbal se formou a partir de um curso ministrado por Sergio Britto no Teatro Senac, no Rio de Janeiro-RJ. O grupo foi criado em 1º de maio de 1974, por Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Jorge Alberto Soares, Luiz Artur Peixoto e Daniel Dantas e marcou a cena cultural dos anos 1970 por sua audácia em

relação aos padrões teatrais da época. A biografia do grupo escrita por Heloísa Buarque de Hollanda (2004), conta que o Asdrúbal trabalhou de forma pioneira em termos de produção cooperativada, desmantelou convenções cênicas, fazendo com que a imaginação suprisse, com vantagem, a falta de recursos técnicos, cenográficos e de figurino – tais características também serão verificadas, no sentido de saber se os jornalistas e críticos confirmaram (ou não) os indícios apontados pela autora.

O grupo era formado por jovens atores e o primeiro espetáculo que encenaram foi *O Inspetor Geral* – que trouxe marcas que repercutiram em todos os trabalhos posteriores, como a notável disposição em fazer teatro fora dos padrões convencionais e o despojamento essencial da cena. É interessante notar que o grupo ficou reconhecido por pesquisadores pelas características que remetem à experimentação do novo e, também, por agregarem na interpretação o “espírito jovem”. A escolha por esse grupo teatral pode ser justificada, assim, por esse breve contexto delineado, pela projeção que adquiriram na imprensa e pela ressonância que tiveram depois na televisão, já que, quando o Asdrúbal se desfez em 1984, a maioria dos integrantes foi trabalhar naquele veículo.

Para esta pesquisa será utilizada como *corpus* a cobertura feita pela imprensa da peça *Trate-me Leão* – a primeira criação coletiva do grupo – que trazia para a cena o olhar de sua geração para o mundo e para si mesmo. Nesse material, foram encontrados diversos gêneros jornalísticos, como críticas, reportagens e matérias. Foi estabelecido como recorte temporal o período de criação do espetáculo, que se iniciou aproximadamente em julho de 1976 – durando cerca de nove meses, antes de sua estreia, no dia 15 de abril de 1977, no Teatro Dulcina –, até o encerramento de sua temporada em 26 de dezembro de 1978, no Morro da Urca, no Rio de Janeiro.

Outro aspecto importante desta pesquisa é seu caráter temporal, na medida em que perpassaremos o passado para observar, no presente, os caminhos do jornalismo cultural e a trajetória desse grupo. Como ressalta Barbosa, “a história só existe no presente porque o passado deixou inscritos, no nosso aqui e agora, vestígios múltiplos que indicam a existência desse passado” (BARBOSA, 2010, p.

11). De acordo com Brandão (2006), o teatro é uma arte temporal e só estudamos o teatro de nosso tempo, assim, todo o teatro que pesquisamos se torna teatro de nosso tempo. Os vestígios do passado encontrados no presente ajudarão na investigação dos processos aqui discutidos.

A proposta é tentar compreender o ambiente em que *Trate-me Leão* estreou e rever quais eram as discussões durante os anos 1977 e 1978. Para isso, foram estabelecidos alguns caminhos para guiar a discussão deste texto. O primeiro desses caminhos, é a relação da imprensa com a cultura – onde a reflexão recai sobre o jornalismo cultural. O segundo, refere-se ao grupo teatral em questão – onde será possível traçar um breve histórico da trajetória do Asdrúbal. O terceiro caminho – o processo e o modo de olhar – busca refletir como têm sido experimentadas as metodologias para esta pesquisa.

JORNALISMO CULTURAL

O estudo do jornalismo cultural permite a percepção da experimentação de complexas estruturas da indústria cultural que ajudam a criar a cultura. Os jornalistas culturais são os mediadores críticos entre os produtores criativos e uma audiência culturalmente interessada. Nesta pesquisa, a cultura é entendida como um sistema de valores, normas, formas, rituais e símbolos, emergindo das práticas cotidianas em sociedade. A cultura está em tudo e é de sua essência misturar assuntos e atravessar linguagens (PIZA, 2004).

O jornalismo cultural, como uma especialidade dentro do jornalismo, emerge historicamente no fim do século XVII, segundo as pesquisas do historiador Peter Burke (2004). Essa especialidade foi responsável por comunicar a arte, principalmente o teatro, através dos impressos. Responsável por dar visibilidade às mais variadas produções artísticas, esta área do jornalismo mantém características próprias desde o seu surgimento, mas também sofreu transformações ao longo do tempo. A revista *The Spectator*, publicada em 1711 na Inglaterra, é considerada o marco inicial do jornalismo cultural no mundo. No Brasil, o desenvolvimento desta atividade jornalística

acontece como estratégia de fomento às vendas de jornais, ao associar o jornalismo à literatura.

O jornalismo cultural desempenha um papel de democratização do conhecimento desde o seu surgimento. Para Melo (2010) uma outra característica desse tipo de jornalismo é seu caráter reflexivo, pois, desde seu nascimento, caracteriza-se por sua análise crítica. Segundo Giddens, a reflexividade “consiste no fato de que as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz de informações renovadas sobre estas próprias práticas, alterando assim constitutivamente seu caráter” (GIDDENS, 1997, p. 39). Ou seja, para o autor, a forma como pensamento e a ação estão constantemente refratados entre si.

Por conta dessas características, o jornalismo cultural ganha contornos mais definidos, sendo ainda conduzido por grandes nomes da literatura, política e filosofia, e atinge seu ponto auge em 1928, com a criação da revista *O Cruzeiro*. Para Melo (2010, p. 02), “aqui há um rico casamento entre o poder mediador do jornalismo (como forma de narrar para todos os públicos as obras culturais) e a complexidade (como densidade literária e estética) de vários nomes importantes da história brasileira”. Nos anos 1930 e 1940, *O Cruzeiro* foi a revista mais importante do país pela sua capacidade de atingir diversos tipos de público. Começaria também nesse período, até meados dos anos 1960, a grande época das críticas nos jornais brasileiros.

Na década de 1950, os jornais passam a criar a seção de cultura nas edições diárias, principalmente, nas veiculadas durante o final de semana. Quem inaugura tal tendência é o *Jornal do Brasil*, que lança, em 1956, o “Caderno B”, editado por Reynaldo Jardim e diagramado por Amílcar de Castro. O periódico se torna o precursor do moderno jornalismo cultural brasileiro, reunindo em suas páginas nomes importantes da cultura nacional, como Ferreira Gullar, Clarice Lispector, Bárbara Heliodora e Décio Pignatari, entre outros. O caderno tornou-se uma referência para a crítica cultural. No mesmo ano, em São Paulo, é criado o Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, dirigido por Décio de Almeida Prado.

Os conteúdos opinativos e interpretativos aos poucos migravam para o suplemento dos jornais, que normalmente eram veiculados aos finais de semana, e, com isso, o jornalista ganhava mais tempo para produzir o texto. O suplemento também proporcionava prestígio ao periódico, porque atraía contribuições de intelectuais de diversas áreas de conhecimento. Aos jornalistas é permitido exercerem seus estilos, “desde, claro, que não sejam ultrapassados os limites da inteligibilidade, do bom senso e da decência” (DAPIEVE, 2002, p. 104).

A compreensão da história do teatro carioca durante a década de 1970, é possível, em grande medida, pelos periódicos e suas seções destinadas aos assuntos teatrais. Nesse período, o Rio de Janeiro era palco de apresentações teatrais de companhias profissionais e amadoras, foi nesse momento que começaram a surgir diversos grupos formados por jovens e que tinham a intenção de quebrar com as estruturas consolidadas, experimentar o novo. De outro lado, para a sua própria divulgação cada vez mais as mídias desempenham um papel crucial no sucesso de uma carreira

ASDRÚBAL TROUXE O TROMBONE

No Asdrúbal Trouxe o Trombone, o processo criativo é baseado em improvisações e ancorado na experiência particular dos atores. O ator é o elemento central do processo. Partindo de um quase total desconhecimento de métodos, teorias e técnicas, consegue-se, dentro do processo criativo, discriminar aos poucos seus instrumentos de trabalho e definir uma maneira própria de fazer teatro, descoberta por meio da investigação de sua realidade (GUINSBURG, 1992, p. 27).

O espetáculo de estreia do grupo, como já mencionado, foi *O Inspetor Geral*, de Nikolai Gogol. Mesmo com um texto clássico da dramaturgia, já traziam para o palco a irreverência. A peça, que foi ensaiada durante quatro meses, fala sobre uma cidade formada por indivíduos corruptos. O texto de Gogol divide-se em cinco atos, com um total de 51 cenas, e o contexto da história é a Rússia czarista. No entanto, o grupo resolve acrescentar características brasileiras para a

montagem, como, por exemplo, a transformação da cidade de São Petersburgo em Novo Asdruburgo. Na montagem, a estrutura original foi reformulada – o espetáculo, composto por 20 quadros, acontecia em apenas um ato. Propuseram uma recriação da realidade russa discutida na dramaturgia.

A segunda peça encenada pelo grupo foi *Ubu*, uma mistura de *Ubu rei*, de Alfred Jarry, com várias versões de *Ubu*. A do grupo trazia a introdução das técnicas da visualidade e da performance do circo para o teatro. A montagem foi ensaiada durante sete meses. O mecanismo de criação era parecido com o d'*O Inspetor Geral*: enquanto os atores improvisavam, Hamilton fazia suas anotações para depois esboçar as cenas. O nome final do espetáculo foi *O Gran Circo Polaco de Diversões apresenta: Ubu* e estreou no dia 25 de outubro de 1975, num espaço de arena do Teatro Experimental Cacilda Becker.

A partir da breve descrição dos dois primeiros espetáculos fica evidente que o grupo já tinha feito apropriações e dessacralizações dos textos clássicos. Trabalharam a partir de obras de autores já consagrados, mas inserindo características próprias e próximas da realidade do grupo. Ou seja, ao observar a criação de *O Inspetor Geral* e *Ubu*, o grupo começa a delinear um estilo de linguagem que passa a defini-lo, já que traziam para a cena questões que os representavam não só como atores, mas como jovens. Outra observação interessante é que, em meio à ditadura militar, o grupo fez um espetáculo sobre a corrupção e, em seguida, sobre um ditador violento, assuntos diretamente ligados ao que a sociedade brasileira estava sofrendo.

Em decorrência dos dois primeiros espetáculos, o Asdrúbal vai criando um público fiel que aguardava os próximos passos dos atores. O processo de criação da terceira montagem, intitulada *Trate-me Leão*, durou nove meses. Além desse tempo de espera do público, o espetáculo passou por alguns problemas, pois foi censurado, e a falta de uma sede própria dificultava o andamento do trabalho. De acordo com Hollanda (2004, p. 113), na peça tematizavam o suposto vazio de sua geração, desafiavam a dramaturgia da época com vocabulário nunca exposto em cena aberta, e discutiam com lucidez e contundência os modelos de relacionamento e os valores do mundo dos adultos.

A PEÇA “TRATE-ME LEÃO”

Na criação coletiva, os integrantes abandonam o apoio dos textos clássicos e partem para a pesquisa livre do que seriam os gostos, modismos, referências, experiências, sobretudo o desenho do cotidiano do próprio grupo e de seu círculo familiar e social. Sendo assim, assumem o gosto pelo fragmento, ao colecionar contos, letras de música, cenas de filmes e poemas, principalmente, a produção do grupo de poesia marginal “Nuvem Cigana”, com quem se identificavam. A conexão entre os elementos esparsos era a relação que tinham com a vida e os problemas dos integrantes do grupo. A necessidade de falar sobre si transformava os textos escolhidos em instrumentos de auto-expressão (FERNANDES, 2000).

Dessa maneira, foram confeccionadas as cenas, montados personagens e seus diálogos, tudo relacionado diretamente com a vida dos jovens atores, pois o grupo não entendia o teatro como um lugar separado da vida, mas como continuação dela (FERNANDES, 2000). A seleção de fragmentos não obedecia a uma organização temática em que a definição de alguns assuntos norteasse a escolha. Os excertos de peças, poemas, as notícias de jornal, as letras de música e as fotografias compunham uma amostragem de interesses, um campo disperso de preocupações cotidianas. Dessa mistura inicial, “participavam dramaturgos como Gorki, através de uma cena de ‘Pequenos Burgueses’, Rubem Fonseca, com o conto ‘O encontro e o confronto’, e poetas como Chacal, da chamada ‘geração mimeógrafo’ da poesia marginal carioca” (FERNANDES, 2000, p. 51).

O grupo teatral levou ao público um texto que falava da juventude – com um comportamento considerado ousado fazia com que aquele público se questionasse sobre as restrições que estava sofrendo, pois, a descrença era transformada em identificação. O que eles tentavam criar era um mundo alternativo, *underground*, situado nos arredores daquele mundo desacreditado. No entanto, é importante salientar que eram atores brancos, de classe média, que viviam

na Zona Sul carioca, e que tinham a praia como parte do cotidiano. Então, levavam para o palco experiências dessa tribo¹ de jovens.

De acordo com Hollanda (2004), o grupo ficou dois anos em temporada com apresentações no Rio de Janeiro, São Paulo ou em turnês que percorreram praticamente todo o país, os asdrúbals tornaram-se referência da juventude dos anos 70. Em virtude disso, o espetáculo foi pauta para diversos periódicos veiculados àquela época. Aliás, a imprensa cumpriu um papel preponderante na divulgação e na documentação da prática teatral no Brasil.

O PROCESSO E O MODO DE OLHAR

A pesquisa em questão apresenta-se como um (dos muitos) modos de ver como a imprensa cultural se relaciona com o grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone. Será possível ver tal interação por meio das narrativas provenientes dos impressos e dos depoimentos – que serão enfocadas adiante na operacionalização da pesquisa. Esse enfoque foi dividido em duas fases.

1. PRIMEIRA FASE DA PESQUISA: LEVANTAMENTO E ORGANIZAÇÃO DO MATERIAL

É preciso compreender de antemão que, ao deslocar o *corpus* empírico de seu estado original, há uma transfiguração do material, que o faz assumir outras textualidades e significações. Além disso, o documento está sempre repleto das intencionalidades com que foi produzido e das novas, que o pesquisador, ao selecioná-lo, estabelece (BARBOSA, 2020). Ao tomar o documento como possibilidade interpretativa, a primeira consideração é sobre sua significância. Com que

¹ Para Maffesoli (2000), o tribalismo é um movimento vitalizante da sociedade, pelo qual se encontram formas para reencantar o mundo. O autor ainda complementa dizendo que "nas massas que se difractam em tribos, ou nas tribos que se agregam em massas, esse reencantamento do mundo tem como cimento principal uma emoção ou uma sensibilidade vivida em comum" (MAFFESOLI, 2000, p. 42).

intencionalidade ele foi produzido e com que intencionalidade será novamente utilizado?

Para análise das matérias sobre o espetáculo será utilizada a “premissa interpretativa”. No livro *Comunicação e Método*, Marialva Barbosa (2020) propõe que ao tomar o documento como possibilidade interpretativa, a primeira consideração que se deve fazer é sobre a sua significância. De acordo com a autora, o documento nos estudos de comunicação torna-se, assim, na maioria das vezes, índice de um presente atemporal, para o qual já se supõe a sua presença. Portanto, há um acionamento memorável persistente em relação a esses documentos, o qual deve ser considerado, e uma certa relação com o verossímil que eles instituem.

A busca pelos jornais e pelas revistas está em processo e tem sido feita através da Hemeroteca Digital no *site* da Biblioteca Nacional e no acervo do jornal *O Globo*, com a expressão “Asdrúbal Trouxe o Trombone”. A partir da leitura foram selecionadas as matérias, reportagens e críticas sobre o espetáculo. O mapeamento ainda está em construção e é importante salientar que as notas não serão contabilizadas, visto que utilizam de uma linguagem mais direta e não é a intenção desta pesquisa esse tipo de análise.

Outro documento que será observado é a gravação que foi feita ao vivo do espetáculo, realizada no Teatro Ruth Escobar – Sala Gil Vicente, em 1978. O arquivo está disponível na Divisão de Pesquisas do Centro Cultural de São Paulo. Além disso, será consultado o texto do espetáculo que está publicado no livro *Trate-me Leão*, de Hamilton Vaz Pereira e a cópia original que pode ser encontrada no acervo da Funarte, no Rio de Janeiro. Outro arquivo importante é o documentário “Xarabovalha”, dirigido por Heloisa Buarque de Hollanda, sobre o grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone e a montagem de *Trate-me Leão*.

A partir do levantamento, será feita a leitura desse conjunto de documentos, procurando significâncias em certas palavras, em pontos de silêncio que existem no texto e cujo preenchimento se dá também pelo pesquisador que interpreta aquelas falas. Ou seja, busca-se encontrar formas de linguagem. De acordo com Barbosa (2020), o documento do presente é, tal como o do passado, índice e

vestígio de algo que pode indicar presença ou ausência. Porém, não basta o vestígio como mensagem estar presente no horizonte de percepção: é preciso entender e captá-lo como tal. Ainda para a autora, deve-se priorizar três questões iniciais: a crítica às fontes, a intencionalidade do documento e seu estatuto como vestígio. Além disso, deve-se considerar que todo documento é monumento de memória.

O recorte do material empírico levará em consideração alguns aspectos, como a relevância dos jornais ou revistas, em suas épocas, a partir da tiragem, circulação e importância histórica. Além disso, serão escolhidos os materiais que se encontram digitalizados ou aqueles em que há a opção de compra via sebo. Desse modo, como já mencionado, além dos textos publicados nos impressos, também serão preconizados e percorridos os indícios trazidos pela fala.

2. SEGUNDA FASE DA PESQUISA: COMO ELE SERÁ ANALISADO

A utilização das matérias como documento empírico pode significar a possibilidade da construção de monólogos na escrita comunicacional, já que o jogo interpretativo que o autor realiza se faz a partir de um olhar único em direção a personagens ausentes fisicamente, mas presentes enquanto representação (BARBOSA, 2020). Nesse sentido, as entrevistas trarão o diálogo para a pesquisa. Para abordar os aspectos subjetivos da experiência do indivíduo foi preciso a busca pelo encontro, o contato pela entrevista. Portanto, é importante apreender o que está tecido junto aos fatos objetivos. A entrevista se configura como uma conversação.

Para esta pesquisa, será trabalhado o procedimento metodológico de *História Oral* que busca, pela construção de fontes e documentos, registrar, através de narrativas induzidas e estimuladas, testemunhos, versões e interpretações sobre a História. Não é, portanto, um compartimento da história vivida, mas o registro de depoimentos sobre essa história vivida (DELGADO, 2010).

Quanto às características de realização, as entrevistas serão presenciais e “imersivas”, com técnicas da História Oral para que o

entrevistado fale de maneira fluida, intensa e emocional sobre suas experiências. Move-se em terreno interdisciplinar, já que utiliza, muitas vezes, música, literatura, lembranças, fontes iconográficas, entre outras coisas, para estimular a memória. Recorre-se à memória como fonte principal que subsidia e alimenta as narrativas que constituirão o documento final, a fonte histórica produzida. Esta pesquisa busca dar vozes aos atores e aos jornalistas e críticos: para isso serão chamadas à cena essas figuras que documentaram a história e a trajetória do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone – mais especificamente da peça *Trate-me Leão*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste texto foi tecer caminhos que ainda estão sendo explorados e descobertos. Um “tecimento do caminhar”, seria melhor dizer. Trajeto que tem sido percorrido por meio da intuição, a partir de rastros, presenças e do movimento. Tal caminhar visa compreender o encontro da comunicação com o teatro. O desejo da fusão, sem a perda das singularidades. O imbricamento dessas áreas gera uma experiência estética – como um sentir, uma sensibilidade.

De acordo com Gumbrecht (2004) a experiência estética surge da tensão entre a sensação de presença das coisas no mundo e a necessidade de interpretação. Aliás, a recepção estética está atrelada a experiência, a fruição, que é subjetiva e individual. Para Deleuze (1992), tanto a arte, quanto a ciência e a filosofia são modos de pensar, expressões do pensamento. “A criação são os intercessores. Sem eles não há obra” (DELEUZE, 1992, p. 156). Ou seja, o intercessor dessa pesquisa será a peça teatral *Trate-me Leão*, pois ela gerou tensão entre os valores de uma sociedade, fez com que o pensamento saísse da imobilidade natural.

No entanto, como estamos diante ainda de um caminho inicial, ele é passível de ambiguidades e incongruências. Daí a necessidade de experimentar, pressupor, dialogar, a fim de aproximar cada vez mais o objeto da pesquisa. No momento, a trilha percorrida tem sido

de conhecer e mergulhar nos antecedentes, de traçar uma breve genealogia dos termos que aqui atravessam (jornalismo cultural, teatro, estética). Existir é comunicar: ação que permite tocar e ser tocado. Seja através da imprensa ou do teatro ou dessa intercessão, ambos fenômenos possibilitam a significação e a troca.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, Marialva. *Comunicação e Método: cenários e práticas de pesquisa*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020.
- BARBOSA, Marialva. *História da Comunicação no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BRANDÃO, Tania. Artes cênicas: por uma metodologia da pesquisa histórica. In: CARRERA, André. *et. al. Metodologia de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 105-119.
- BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004
- DAPIEVE, Arthur. *Jornalismo cultural*. In: CALDAS, Álvaro. *Deu no jornal*. São Paulo: Loyola, 2002, p. 94-112.
- DELEUZE, Gilles. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *História oral: memória, tempo, identidades*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais – Anos 70*. Campinas: Ed. Unicamp, 2000.
- GIDDENS, Antony et al. *Modernização reflexiva*. Política, tradição e estética na ordem social moderna. São Paulo: Unesp, 1997.
- GUINSBURG, Jacob. *Diálogos sobre teatro*. São Paulo: Edusp, 1992.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Productions of Presence: what meaning cannot convey*. California: Stanford University Press, 2004.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*. O declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MELO, Isabelle Anchieta de. *Jornalismo cultural: por uma formação que produza o encontro da clareza do jornalismo com a densidade e a complexidade da cultura*. 2010. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=1006>. Acesso em: 18 ago. 2020.

PIZA, Daniel. *Jornalismo Cultural*. São Paulo: Contexto, 2004.

SANTAELLA, Lucia. *Por que as artes e as comunicações estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.

O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO – TEN: VEREDAS HISTÓRICAS E FORTUNA CRÍTICA

GUILHERME DINIZ

INTRODUÇÃO

Neste breve texto, abordaremos panoramicamente as relações, tensões e aproximações estabelecidas entre a crítica teatral e o histórico grupo liderado por Abdias Nascimento, qual seja, o Teatro Experimental do Negro – TEN (1944-1968). A iniciativa, a um só tempo artístico-cultural, política e formativa sulcou, em suas mais de duas décadas de existência, contundentes caminhos criativos em termos dramáticos e espetaculares, tendo em seu horizonte duas principais aspirações: a construção de um arcabouço estético e científico assumidamente antirracista, ao pensar não apenas a conjuntura brasileira, mas o próprio teatro nacional, com suas contradições, exclusões e estigmatizações para com a negrura; e, em segundo lugar, o desejo de estar alinhado, em suas encenações, a obras, nomes e processos criativos tidos como *modernos*, trazendo para o palco as agruras vi-

venciadas pelo negro, bem como seus valores culturais em uma configuração teatral distante dos modos tradicionais de representação do negro. Ademais, o grupo encenou autores reputados como expressivos nomes da moderna literatura dramática mundial, como Eugene O’Neill e Albert Camus.

Assim, pensar este grupo nas curvas da história daquilo que se convencionou chamar de teatro brasileiro moderno importa na medida em que nos possibilita identificar certas camadas ideológicas da crítica teatral brasileira daquele período, os pressupostos artísticos e sociais incrustados nos seus modos de olhar, e as dinâmicas de exclusão/inclusão na dominante historiografia teatral.

O presente texto parte de uma pesquisa de mestrado, ainda em desenvolvimento, cuja principal questão – entre muitas outras – poderia ser sintetizada da seguinte maneira: visto que o TEN ousou radicalizar em um ponto em que a esmagadora maioria dos grupos da época não tocaram – a questão racial –, qual pode ser o seu lugar e papel no processo de modernização do teatro brasileiro? As críticas que aqui serão discutidas estão reunidas na obra *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*, de 1966.

TEN – BREVES CONTEXTUALIZAÇÕES

O Teatro Experimental do Negro – TEN, segundo seu fundador e líder, Abdias Nascimento (2004), se constituiu como um multifacetado fórum de ideias, discussões e projetos que se organizaram em distintos modos de enfrentamento ao racismo brasileiro. O histórico grupo produziu congressos, exposições, cursos de alfabetização, publicações literárias e periódicos, cujos propósitos residiam no aprofundamento e na difusão do universo cultural afro-brasileiro, desmistificando estereótipos, caricaturas e grosseiras distorções sobre a população negra.

Contudo, uma das mais contundentes contribuições (talvez a mais complexa e longeva) do Teatro Experimental do Negro foi seu resiliente desejo em edificar possibilidades cênicas e dramatúrgicas

para o artista negro; sujeito este tão escamoteado, apequenado e desumanizado na cena teatral brasileira, sobretudo até a primeira metade do século passado. O TEN, efetivamente, abriu caminhos sociais e estéticos para a construção de teatralidades e textualidades negras, assentadas em outros princípios poéticos, notadamente, afro-diaspóricos e africanos, em um país estruturalmente racista, desejoso de embranquecer-se. O teatro brasileiro, imerso em caudalosas contradições, não estava alheio à reprodução material e simbólica das ideologias racistas no Brasil. Portanto, atacar este palco discriminatório foi igualmente um dos intentos desse relevante grupo teatral. Leda Martins (2006) assim sintetiza:

A ideia de um Teatro Negro, alicerçado na experiência histórica positiva do afrodescendente, a denúncia do racismo, a ênfase na reconfiguração de temas, fábulas e personagens; a pesquisa de recursos e processos teatrais advindos do acervo de referências civilizatórias, históricas e estéticas das culturas africanas e afro-brasileiras e, ainda o ideal de construção de uma dramaturgia alternativa e de um corpo de atores que pudessem representar a própria história, matizam os ideais do TEN (MARTINS, 2006, p. 209).

O TEN formou-se no Rio de Janeiro no final do ano de 1944, tendo entre seus fundadores o idealizador e líder-mor Abdias Nascimento; o advogado Aguinaldo Camargo (considerado uma das principais revelações artísticas do grupo, devido à sua grande capacidade interpretativa); Ironides Rodrigues que, ao lado da pensadora Maria Nascimento, foi um dos grandes vetores dos cursos de alfabetização e cultura geral oferecidos pelo TEN à população negra marginalizada; o pintor Wilson Tibério; José Herbel e Teodorico dos Santos. Ao longo dos anos, outros significativos nomes integraram ou participaram do grupo, tais como Ruth de Souza, Léa Garcia, Haroldo Costa, Claudiano Filho, Arinda Serafim, e Oscar Araújo. Entre as colaborações e/ou parcerias mais esporádicas, mas não menos relevantes, destacam-se Paschoal Carlos Magno, Augusto Boal, Nelson Rodrigues e os cenógrafos Santa Rosa e Enrico Bianco.

De um modo geral, o TEN, no âmbito teatral, estava intimamente conectado a uma ampla rede de criadores e pensadores que participavam ativamente da vida cultural do Brasil. Por meio de colaborações e diálogos estratégicos, Abdias e sua iniciativa cada vez mais imprimiam suas marcas nos palcos cariocas (e posteriormente paulistanos), garantindo mais condições para ampliar a abrangência de seu pensamento estético-político e expandir as possibilidades teatrais do grupo, a fim de obter datas/reservas nos teatros, galgar as minguadas subvenções e angariar algum prestígio para se legitimar no mundo teatral de seu tempo (MARTINS, 1995; ALMADA, 2009).

É importante destacar que o TEN não foi apenas um projeto cênico – embora esta dimensão, cremos, seja aquela que mais revela amplitudes, paradoxos e os objetivos profundos do grupo –, englobando outras atividades sociais, políticas e científicas para além dos palcos, desde o seu surgimento. Segundo Abdias Nascimento (2004), já no seu início, a iniciativa convocou centenas de pessoas negras assalariadas, periféricas para participarem das diversas atividades e cursos ofertados pelo TEN, tais como alfabetização, cultura e história gerais, preparação para o mercado de trabalho e o auxílio na aquisição de documentos básicos. Podemos incluir também:

- a) os concursos de beleza negra realizados nos anos 40 e 50 – tais quais, “Rainha das Mulatas” e “Boneca de Pixe”;
- b) depois, ao lado de militantes da extinta Frente Negra Brasileira, Abdias e demais membros do TEN organizam a Convenção Nacional do Negro Brasileiro, em 1945, em São Paulo;
- c) em 1946, se convoca a II Convenção Nacional do Negro,, no Rio de Janeiro;
- d) em 1948, há a fundação do icônico jornal Quilombo, que viveria por 10 números até 1950 e será responsável pela

divulgação de ideias e ações do grupo – recebendo, também, colaborações do sociólogo Guerreiro Ramos, da escritora Rachel de Queiroz, de Roger Bastide e de Gilberto Freyre;

- e) a realização do Primeiro Congresso do Negro Brasileiro, em 1950;
- f) ainda na década de 1950, a fundação do Conselho Nacional das Mulheres Negras – liderado por Maria do Nascimento.

Este apanhado geral, por demais sumarizado, visa tão somente dar a ver a abrangência e a penetração do Teatro Experimental do Negro em diversos contextos da vida nacional, sendo um dos personagens históricos mais ativos do pensamento sociológico brasileiro nas décadas de 40, 50 e 60. O TEN objetivou pautar questões estruturais da formação histórica do Brasil, denunciando e analisando os impactos sistemáticos do racismo nas mais distintas dimensões da nação. Nas atividades destacadas acima é possível perceber que, mais que apontar a brutal existência da discriminação na raiz da sociedade brasileira, o grupo, seus intelectuais e parceiros formularam interpretações, reflexões e conceituações críticas fulcrais para o pensamento antirracista e para a desmistificação de certos aspectos da sociabilidade brasileira, como a propalada noção de democracia racial.

No que tange à sua envergadura cênica, vale salientar que o TEN se inscreve em um contexto histórico-artístico em que as tensões entre amadores e profissionais refletia certas insatisfações para com o status quo do palco nacional. Já na primeira metade do século XX, algumas das principais bases da modernização cênico-dramatúrgica da atividade teatral no Brasil residem fundamentalmente no movimento de grupos amadores que, distantes das cristalizadas convenções e comercialismo do teatro profissional, puderam renovar determinados elementos estéticos e literários, revitalizando um

panorama estagnado e dominado por um repertório dramático en-
gessado (PRADO, 1988). As três vertentes basilares deste processo
concentram-se, segundo Nanci Fernandes (2013), no contexto cari-
oca (1938-1947), no contexto paulista (1942-1948) e no movimento
pernambucano (1940).

A modernização dramática da personagem negra não constava, entretanto, no escopo artístico da maior parte dessas iniciati-
vas amadoras, tais como o Teatro do Estudante do Brasil ou Os Co-
mediantes. Nesse sentido, o TEN, ao mesmo tempo em que se imis-
cui no conjunto dos grupos teatrais amadores, mantém certa distân-
cia crítica para com este contexto, visto que Abdias Nascimento
sempre denunciou abertamente o racismo cravado nos palcos do
país. Racismo este presente, geralmente, ora na desumanização/su-
balternização da personagem negra, ora nas poucas possibilidades
dadas aos artistas negros de se desenvolverem profissionalmente:

A agitação político-cultural promovida por Abdias e pelo pes-
soal do Teatro Experimental do Negro naqueles anos 1940
tinha como protagonistas sujeitos sociais muito diferentes
do que o Brasil se acostumara a ver nos palcos, onde as ma-
nifestações culturais elitizadas sempre deram o tom. Ou me-
lhor, sempre compuseram a cena, definindo invariavelmente
histórias, personagens e quem os interpretaria. O TEN exer-
ceu influência também em São Paulo, onde grupos negros
tentaram fazer o seu teatro experimental, com peças de au-
tores americanos. Um deles encenou em 1966 *Blues for Mr.
Charles*, de James Baldwin. Houve ainda tentativas de teatro
negro em Porto Alegre, Belo Horizonte, e Salvador, além do
próprio Rio de Janeiro, onde desde 1950 Solano Trindade li-
derava o Teatro Popular Brasileiro (ALMADA, 2009, p. 80)

Em suas representações dramáticas, o TEN promoveu um
aguerrido combate às estereotípias ficcionais associadas à figura do
negro na literatura dramática brasileira, bem como possibilitou o de-
senvolvimento de dramaturgos negros na cena nacional, como o
próprio Abdias Nascimento, Rosário Fusco e Romeu Crusoé. Por tais
graves razões, o grupo sempre manteve grande preocupação com o

repertório dramático a ser encenado, orientando-se sempre por peças teatrais que abordassem a personagem negra, bem como suas condições socioculturais, em chave moderna, distante dos moldes estereotípicos cristalizados, como na revista ou na comédia de costumes. Afigurou-se imperativo constituir um horizonte cênico e dramático alternativo para a negritude. E este objetivo não poderia ser encontrado no passado teatral do Brasil, porque nesse legado literário o signo negro, violentamente desfigurado, correspondia a modos de representação conservadores e artisticamente condicionados a convenções que o TEN almejava romper:

a criação de peças dramáticas brasileiras para o artista negro, ultrapassando o primarismo repetitivo do folclore, dos autos e folguedos remanescentes do período escravocrata. Almejávamos uma literatura dramática focalizando as questões mais profundas da vida afro-brasileira (NASCIMENTO, 2004, p. 214).

Cumprindo com um dos seus objetivos basilares, isto é, a criação e o fortalecimento de uma literatura dramática renovadora para a personagem negra, em 1961, o TEN organiza uma singular antologia na história da dramaturgia brasileira, qual seja: *Dramas para Negros e Prólogo para Brancos* (1961), na qual estão compilados os textos teatrais escritos especialmente para o grupo. Incluem-se na antologia as peças, segundo a ordem disposta pela publicação: *O Filho Pródigo*, de Lúcio Cardoso; *O Castigo de Oxalá*, de Romeu Crusoé; *Auto da Noiva*, de Rosário Fusco; *Sortilégio*, de Abdias Nascimento; *Além do Rio*, de Agostinho Olavo; *Filhos de Santo*, de José Morais Pinho; *Aruanda*, de Joaquim Ribeiro; *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues; e *O emparedado*, de Tasso da Silveira.

As atividades cênico-políticas do grupo se estendem até 1968, ano em que o AI-5, imposto pela Ditadura Civil Militar (1964-1985) agudiza as ações censórias, forçando Abdias Nascimento a exilar-se nos Estados Unidos. Para além destes textos apresentados ao longo

da trajetória do grupo, o Teatro Experimental do Negro encenou outros autores brasileiros, tais como: Jorge Amado, em uma adaptação teatral do romance *Terras do sem fim*; as primeiras peças de Augusto Boal; *João Sem Terra*, de Hermilo Borba Filho; por fim, Vinícius de Moraes, com o texto *Orfeu da Conceição*.

A despeito de suas inovações e da sua influência nas teatralidades negras de seu próprio tempo e contemporâneas (ALEXANDRE, 2017), o TEN não recebeu historicamente visibilidade, nem tampouco atenção à altura de seus méritos e rupturas, por assim dizer, pioneiras na dramaturgia brasileira. Deste modo, há uma pertinência em revisitar a trajetória desta iniciativa secundarizada na historiografia teatral para, enfim, enfrentarmos as lacunas.

Algumas possíveis respostas a tais lacunas, certamente, se encontram nas interrelações entre crítica e historiografia teatral brasileiras. Como a crítica teatral lidou com este grupo, sua pujança, seus debates e os desafios que o TEN impunha ao próprio teatro brasileiro e aos pressupostos da crítica? Portanto, investigar a recepção crítica sobre o TEN nos possibilita considerarmos a construção de uma narrativa histórica mais complexa e abrangente.

A seguir, iniciaremos esta discussão pensando, de modo geral, a obra *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos* e, de modo particular, algumas críticas mais expressivas para visualizarmos um painel mais amplo sobre a recepção deste grupo teatral em seus anos iniciais.

OLHARES SOBRE A CENA NEGRA

Entre os escritos compilados na obra *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos* pode-se encontrar críticas teatrais, bem como depoimentos, discursos e conferências de integrantes do grupo e de seus colaboradores, enfocando aspectos distintos da trajetória do TEN para além de suas atividades cênicas. Ademais, os textos, em conjunto, cobrem um generoso período, datando, o primeiro, de 1944, e o último, de 1962. Estão ali presentes múltiplos intelectuais, artistas

e críticos que se versaram sobre o grupo, debatendo ora os elementos plásticos das produções teatrais, ora as candentes questões sociorraciais arroladas pela iniciativa negra. Gustavo Dória, Décio de Almeida Prado, Nelson Rodrigues, Roger Bastide e Florestan Fernandes são alguns dos mais notáveis nomes, cujos textos integram esta publicação que, como um mosaico crítico-refletivo, dá-nos um panorama de certas facetas do pensamento artístico e sociológico de certa *intelligentsia* brasileira. As noções de *modernidade*, *raça*, *nação* e *cultura* estão entre as questões mais contumazes, implícita e explicitamente, em tais escritos.

Considerando que o TEN se propunha a reavaliar, em termos históricos, a formação social do Brasil e os pressupostos estéticos dominantes nas artes do país, vemos que nos textos agrupados, os autores explicitam suas perspectivas acerca da identidade, da cultura e do teatro nacionais, tentando defender ou validar uma ótica não somente para ler a cena, mas para interpretar a nação e suas relações étnico-raciais. Constata-se, também, diversas estratégias discursivas para continuamente aquilatar a dimensão politicamente engajada do grupo. Ou seja, intentava-se avaliar de que maneira o empreendimento contribuía política, cultural e socialmente para a inclusão do negro na cena teatral brasileira. Por fim, vê-se que, especialmente os críticos teatrais, tentam julgar como determinados elementos (a cena, a dramaturgia moderna, as convenções teatrais etc.) foram apropriados pelo elenco negro amador, em uma postura de inegável ceticismo/descrença para com a capacidade artística do TEN. Nesse ponto é perceptível o tom algo indulgente adotado por certos articulistas, ao se surpreenderem positivamente com os esforços do grupo ou mesmo quando os estimulam a continuar o heróico trabalho:

Entre os desafios da fase inicial do TEN estava o discurso não só dos adversários como também dos pretensos amigos, cétricos sobre a capacidade do grupo de sustentar seu propósito de protagonizar uma produção teatral própria. Era previsível, por exemplo, a posição contrária do jornal O Globo. [...] . O discurso crítico que preponderava na semântica da agitação cultural da época era o da elite intelectual de esquerda. Ela

negava a relevância da questão racial com a mesma veemência do jornal *O Globo*. O alegado racismo, para ela, não passava de uma ilusão criada pelo sistema de dominação de classe (NASCIMENTO, 2014, p. 154-155).

Em linhas gerais estas são duas insistentes lentes do pensamento racial brasileiro que estão atravessadas nas análises estéticas sobre o grupo: de um lado a negação do racismo e a defesa da harmonia racial, fato este que desautoriza qualquer iniciativa estético-política similar ao TEN; de outro lado a assunção de que a dimensão do racismo poderia ser simplesmente subsumida na luta de classes, de modo que, a partir desta consideração, o projeto artístico do TEN correria o sério risco de afigurar-se meramente culturalista ou exotificante. Apenas a existência do TEN já era capaz de colocar em ebulição os mais intensos debates sobre a própria face do país, como se atesta pela leitura do editorial d’*O Globo*, de 1944, intitulado “Teatro de Negros”. O editorial reproduz, de modo ofensivo, a mítica narrativa de que no Brasil, terra paradisíaca, mestiça e una, o manto da nacionalidade foi capaz de expurgar quaisquer distinções entre negros e brancos. A elaboração de um teatro de negros neste país não apenas macula a identidade nacional, já coesa e harmônica, como ameaça a cultura autóctone, visto que visa importar processos e problemas de outras nações, como os Estados Unidos ou a França. Destacamos a seguinte passagem:

Sem preconceitos, sem estigmas, misturados e em fusão nos cadinhos de todos os sangues, estamos construindo a nacionalidade e afirmando a raça de amanhã. Falar em defender teatro de negros entre nós, é o mesmo que estimular o esporte de negros, quando os quadros das nossas olimpíadas, mesmo no estrangeiro, misturam todos [...] a criação artificial do teatro que se propaga é tanto mais lamentável quanto é certo que a distinção estabelecida iria viver, aliás, falsamente, nas esferas sugestivas e impressionantes do teatro, que só deve ser um reflexo da vida dos nossos costumes, tendências, sentimentos e paixões (O GLOBO, 1966, p. 11-12)

No trecho acima citado, há, conforme discutimos, uma violenta defesa da democracia racial, como nexos explicadores da sociabilidade e da história brasileiras. Mas é possível entrevermos no trecho uma inequívoca concepção dos sentidos e das funções do teatro, qual seja, reproduzir fidedignamente, quase como o daguerreótipo moral, José de Alencar, a vida nacional. Ou seja, a preservação de uma teatralidade burguesa, de cariz mais ou menos realista, a retratar, de forma positiva, os hábitos e emoções brasileiros.

Ainda em 1944, o artigo “Entre O’Neill e a Pérola Negra”, do crítico teatral Henrique Pongetti, é por excelência sintomático da atmosfera e das expectativas que se instauraram nos meios intelectuais à medida em que o recém-nascido TEN ganhava suas formas iniciais. O texto de Pongetti mostra-se desesperançoso para com o êxito da iniciativa de Abdias. Ao fazer uma breve retrospectiva histórica das realizações negras no plano teatral, o crítico sentencia: “De tudo quanto o negro fez no palco nestes últimos anos pouco se poderia dizer, mesmo forçando a memória” (PONGETTI, 1966, p.13). Pongetti chega a esta conclusão após avaliar o primarismo, segundo ele, das revistas encenadas por elencos negros. Com base num histórico tão medíocre, como poderia o TEN aspirar a uma grande montagem de um O’Neill? Para o crítico, de um lado está De Chocolat (fundador da Cia Negra de Revistas) e, no lado oposto, está o dramaturgo estadunidense, verdadeira e legítima expressão teatral. Os poucos negros de destaque no teatro brasileiro “nunca bastaram para nos dar a simples suspeita do nascimento de um teatro dramático de arte” (PONGETTI, 1966, p. 13).

Aqui, o crítico replica um juízo de valor enraizado em muitos pensadores do teatro brasileiro, isto é, a condenação do teatro de revista e do teatro ligeiro à futilidade e ao desnível artístico, como se este fosse um capítulo tristemente desabonador de nosso passado cênico. Cláudia Braga (2003) localiza, neste tipo de apreciação, um fundo elitista que, orientando-se por uma ideia de modernidade e/ou cultura erudita, desprezou tais poéticas cômicas. É curioso tal comentário, pois Pongetti foi autor de peças teatrais cômicas, comercialmente rendosas e artisticamente despretensiosas.

Ademais, a sua visão histórica é linear e evolutiva, logo, se, conforme seus próprios parâmetros, o negro não logrou realizar um *teatro dramático de arte* é improvável que o consiga no presente. Teatro de arte que é sinônimo de alta literatura dramática. Pongetti não esconde seu pensamento racista ao hierarquizar as formas teatrais e os sujeitos que as criaram. Ao comentar o caráter dos idealizadores do TEN, o crítico vai mais longe ainda:

São homens cultos, alguns armados até de um canudo como os melhores brancos, e de quem nossas populações negras poderão receber o que nunca tiveram: uma consciência do seu valor dentro da nossa comunidade espiritual; a ambição para uma vitória sobre essa sua apatia mental injustificável (PONGETTI, 1966, p. 14).

Além de assinalar que a suposta apatia mental dos negros é inexplicável, desconsiderando estruturas brutais de desigualdade racial, Pongetti sugere que, ao aproximar-se de um certo modelo branco de cultura/erudição, os criadores do TEN estariam mais aptos a oferecer aos negros brasileiros uma real valorização perante a *nossa comunidade espiritual*. Entendo este “nossa” como pertencente aos tais melhores homens brancos, aludidos pelo autor. Em resumo, Pongetti está discutindo aqui algo fulcral no teatro daquele momento, isto é, a modernidade/renovação. E, neste caso, a entrada ou não do TEN na modernidade teatral, rompendo com um histórico lastimável de peças pobres e convencionais. Esta modernidade com O’Neill significaria não apenas uma conquista artística para o negro, mas fundamentalmente um avanço cultural.

O mesmo Henrique Pongetti, depois de assistir à estreia do TEN com um seu espetáculo autônomo, no dia 8 de Maio de 1945, escreveu a crítica “Branços e Negros”, saudando o sucesso do grupo e enfaticamente destacando o desempenho de Aguinaldo Camargo no papel de Brutus Jones. Neste texto, o crítico afirma que esta fora “a primeira grande manifestação de arte dramática do negro no Brasil” (PONGETTI, 1966, p. 15). A assertiva é contundente e visa estabelecer um histórico divisor de águas no teatro brasileiro, decretando, com

base em sua concepção estética, a entrada do negro na autêntica cena teatral de alto nível.

A sua descrição da noite de estreia é instigante, pois narra, com licença criativa, o clima agitado nas escadarias do Teatro Municipal, provocado pela vitória das nações aliadas contra o eixo, na Segunda Grande Guerra. O trabalho criativo de Aguinaldo Camargo impressionou Pongetti que, a princípio, o comparara ao célebre Paul Robeson, intérprete que levou *O Imperador Jones* para o cinema. Para o crítico, o ator estadunidense possuía inteiramente o *physique du rôle* para encarnar o colossal, irascível e penetrante Brutus Jones. A partir da criação de Robeson, Pongetti julga o desempenho de Camargo, cuja baixa estatura, inicialmente, decepciona a plateia, segundo a narrativa do crítico. Ainda descreve o fascínio que, gradualmente, apoderou-se do público ao contemplarem a presença vibrante de Camargo; um fascínio que, diga-se de passagem, encontra-se nas críticas acerca do trabalho teatral de Robeson também.

Embora encantado com Aguinaldo Camargo, o pensamento de Pongetti causa-nos certa espécie pelos adjetivos que escolhe para descrever o ator em cena: rude, rústico, instintivo. Ora, não haveria qualquer pensamento criativo ou processo de lapidação, burilamento na interpretação de Camargo? O ator em questão foi dirigido por Abdias Nascimento. Por que essa insistência em o descrever como instintivo?

Seguiremos analisando a encenação de *O Imperador Jones*, desta vez com Franklin de Oliveira em seu artigo chamado “Eles também são filhos de Deus”, publicado na revista do Globo. Franklin inicia seu texto seguindo os passos de Pongetti, isto é, assevera que os propósitos do TEN inscrevem o afro-brasileiro, de fato, no reino das legítimas artes dramáticas. Os negros poderiam, nesta iniciativa, provar para a plateia branca que estão aptos a produzirem espetáculos superiores ao exotismo das macumbas e das demais crenças nativas.

É importante destacar que o próprio Abdias Nascimento afirmava que as intenções artísticas do TEN extrapolariam a visão branca, exotificante e/ou estereotípica projetada sobre as culturas afro-brasileiras, encenando, pois assim, textos cujas densidades estéticas atingiriam “a verdade dramática, profunda e complexa, da vida e da

personalidade do grupo afro-brasileiro” (SEMOG; NASCIMENTO, 2006, p. 130). Contudo, se analisarmos todo o repertório dramático lido e encenado pelo grupo veremos que os aspectos plásticos, sonoro-imagéticos e performáticos das ritualidades afro-brasileiras serão articulados como elementos estruturantes da rede de sentidos e da escritura cênica, não sendo, pois, como afirma Franklin de Oliveira, esquecidos ou secundarizados, pelo projeto do TEN. Para o autor, mais que uma empreitada promissora, o TEN poderia ao menos comprovar a “instintiva capacidade dramática do homem negro” (OLIVEIRA, 1966, p. 18)

A crítica é assumidamente laudatória para com a interpretação de Aguinaldo Camargo, sublinhando a sua magnética figura cênica, dominando belamente o desafiador herói expressionista. Qual a explicação possível para tamanho sucesso de Camargo?

Livre de preconceitos dramáticos, os sentimentos ainda não modelados pela rigidez e inflexibilidade das escolas, e a sensibilidade num verdadeiro estado de pureza intuitiva, o negro pode facilmente ser um intérprete fiel de O’Neill, sobretudo no “Imperador Jones”, onde o turbilhão de credices e pavores subconscientes só poderá ter ressonância exata no primitivismo elementar do intérprete negro (OLIVEIRA, 1966, p. 19).

Se lembrarmos que um dos pilares do teatro moderno é, justamente, a presença organizadora do *encenador* que imprime uma visão de conjunto para o espetáculo e, ao mesmo tempo, disciplina o ator para adaptar-se à sua perspectiva cênica, a desenvoltura ímpar de um ator amador, como Aguinaldo Camargo pode ter deslumbrado o crítico. Mas, como Franklin mesmo disse no início do seu texto, Abdias viera da Argentina para o Rio de Janeiro, trazendo experiências e lições adquiridas no Teatro Del Pueblo, uma das primeiras companhias independentes e experimentais da América Latina. E, como já mencionamos, Abdias foi o diretor desta encenação: “Ora, o Aguinaldo não era ator, o Aguinaldo era advogado. Quem treinou o Aguinaldo fui eu, foi o Teatro Experimental do Negro” (SEMOG; NASCIMENTO, 2016, p. 121).

De uma constatação artística, o crítico passa para uma sentença racial, determinando, por meio de uma visão essencialista, que o sujeito negro, *per si* é capaz, naturalmente, de encenar um O'Neill pelo fato de possuir um primitivismo inato, intuitivo comum a toda a raça. Visão essencialista, assumindo que o trabalho criativo de Carmargo fora obra, por assim dizer, *naif* no pior sentido do termo. Finalmente, assim como Pongetti, Franklin destaca os aspectos cenotécnicos da montagem, apontando o intrincado jogo de luz e sonoridades, como grandes elementos construtores da ambiência feérica, alucinante e irreal de *O Imperador Jones*. Aspectos estes altamente consideráveis em se tratando de um espetáculo teatral em sua acepção moderna.

Depois de estrear no Teatro Municipal, a montagem irá encerrar a sua trajetória no Teatro Fênix (RJ), em 1946. A última crítica aqui analisada foi escrita por Vera Pacheco Jordão e publicada no periódico *O Jornal*, exatamente quando *O Imperador Jones* está prestes a finalizar sua temporada. Neste texto, se adota um posicionamento algo distinto daqueles arrolados até aqui.

Em primeiro lugar, a autora reconhece a existência contínua de práticas discriminatórias no Brasil e discursos ideologizados que se levantam para mascarar o abismo racial no país. A naturalização da desigualdade é tamanha que para “nós” (a autora parece se dirigir primordialmente ao leitor branco), negro e miséria, negro e empregado/serviçal tornaram-se sinônimos. De certo modo, Vera, indiretamente, admite que as dimensões de raça e as dimensões de classe estão inextricavelmente justapostas. Antes de analisar a encenação, a crítica postula que a industrialização e a urbanização do Brasil forjarão uma sociedade vicejante em termos econômicos capaz de oferecer ao contingente negro oportunidades e possibilidades para competir com a população branca.

Como aduz-nos Silvio Almeida (2018) esta é uma perspectiva fortemente liberal acerca do racismo brasileiro, pois acredita que, sob a égide de uma sociedade capitalista, marcada pela exploração e pela desigualdade, será possível gestar soluções para problemas que o próprio capitalismo acentua. Além de a industrialização não ter se convertido em real distribuição de renda, ela integrou um processo

que, embora possa ter gerado algum crescimento econômico (para poucos), manteve mecanismos sociais de exclusão e subalternização de incontáveis populações no Brasil. Para Vera a modernização socioeconômica do país afastaria o miasma rançoso do passado escravocrata – ledão engano.

Ao debruçar-se sobre a encenação do TEN, a autora elogia os tenazes esforços da equipe disposta a enfrentar dificuldades de toda sorte para construir um espetáculo de ambições inspiradoras. Ao comparar a montagem que assistira nos Estados Unidos com a montagem brasileira, Vera afirma que os elementos sonoro-musicais e coreográficos do TEN conferem maior vitalidade em relação à produção estrangeira. Ao avaliar a escolha do texto a autora, paradoxalmente, diz-nos que a peça é um grande risco para amadores. A frase, cremos, é uma enorme contradição do ponto de vista histórico, pois *O Imperador Jones* foi justamente encenada pelos *Provincetown Players*, um dos chamados *Little Theaters*, isto é, grupos amadores dedicados à experimentação e a modos de criação artística opostos ao comercialismo mercenário da *Broadway*. Eugene O’Neill inicia a sua carreira dramática com os amadores e será Brutus Jones que levará o grupo a conhecer pela primeira vez um estrondoso sucesso (GASSNER, 1954). Mas não se pode perder de vista que tal dramaturgia foi pensada para um conjunto de amadores explorarem formas e processos criativos alternativos ao *métier* profissional. Talvez o êxito da peça e sua renomada versão fílmica tenham nublado esta verdade histórica.

Uma vez mais, a performance de Aguinaldo Camargo é considerada arrebatadora. Todavia, a análise de Vera porta uma complexidade maior ao captar e elencar as estratégias cênicas utilizadas pelo ator. As justificativas baseadas no instinto, no subconsciente da raça negra ou na rusticidade congênita não são evocadas aqui:

Aguinaldo Camargo esteve plenamente à altura do papel, adaptando a interpretação aos seus recursos pessoais, como faz o ator inteligente que ajusta sem desnaturar. Atlético, de figura imponente e voz possante é o negro Arthur Rice que vi em Nova York como “Emperor Jones”. Aguinaldo é pequeno,

parecendo no palco quase franzino, com um timbre de voz mais metálico que sonoro. Não poderia, pois ambicionar a figura grandiosa que Rice criou, mas concentrou toda a sua interpretação em exprimir o caráter de Jones tal como, nas indicações da peça, o descreve O'Neill: tenso na sua vontade, o olhar aguçado pela inteligência ardilosa, desconfiado e fugidio, cínico na sua frieza (JORDÃO, 1966, p. 25-26).

Esta crítica dá a ver um ator cuidadoso, cômico de suas potencialidades e limites, observador arguto das rubricas da peça e capaz de redimensionar à sua fisicalidade as dimensões emocionais e gestuais da personagem, realizando enfim, um trabalho criativo, de composição da figura dramática a ser encarnada. Não se trata de um ato irrefletido, fruto de primitivos instintos. À guisa de conclusão, Vera saúda os objetivos estéticos e profundamente humanos do jovem grupo teatral.

CONCLUSÃO

A história da crítica teatral, entre outras tantas coisas, é também uma complexa história das ideias e de como tais ideias matizam os modos de encarar os fenômenos cênicos, destacando este ou aquele aspecto, valorando isto ou aquilo, justificando desta ou daquela forma a importância de uma dada poética. O exercício da crítica está intensamente atravessado por condições e elementos de caráter social, político, histórico e especialmente ideológico. Mas esta produção intelectual não é mera reprodução mecânica das práticas e dos discursos sociais. A crítica, ao participar (ou esforçar-se para) do debate público sobre a arte, fomenta também possibilidades de aproximação para com o objeto analisado, atua na construção de sensibilidades reflexivas para dialogar com a obra e seu contexto. Além disso, a crítica, em sua dimensão mediadora, articula relações entre sujeitos, territórios e pensamentos, situando o fenômeno analisado, em uma conjuntura sociocultural mais ampla, destacando rupturas e continuidades.

Portanto, a crítica não apenas incorpora imaginários e ideias sociais, ajuda a edificá-las e, potencialmente, transformá-las.

No caso do TEN, sua recepção crítica exprime, de um lado, traços expressivos do pensamento racial brasileiro, suas lentes para interpretar ou mistificar os dilemas históricos do país e as estratégias simbólico-ideológicas para manter o *status quo* e minorar a extensão do racismo na vida social. De outro lado, percebemos os críticos tateando um objeto desconcertante e espinhoso, cuja atuação artístico-política toca em inúmeras feridas escamoteadas não somente pela sociedade em geral, mas também pelo teatro em particular, tais como a exclusão ou a estigmatização da figura negra no palco e na dramaturgia. Como discutir esta iniciativa que aborda agudos tabus inclusive para certa elite artístico-intelectual? Um teatro negro, assim chamado, escancara a clivagem racial já presente no teatro brasileiro. Se este é um teatro de negros, o que seriam, portanto, os demais teatros? Redutos exclusivistas de brancos?

Pensamos que o TEN e seu audacioso projeto já instauram um campo minado que levou, como pudemos ver, os críticos a buscarem justificativas e explanações para tentar conformar o grupo a uma certa visão histórica sobre o país. Negar ou diminuir o racismo, estratégia recorrente, é um modo não apenas sociológico, mas estético, de explicar por que os negros não ocupam, fortemente, as ribaltas do país. Pongetti dá-nos uma explicação: o deprimente histórico das revistas negras, o repetitivo histrionismo de Grande Otelo e o reboledo das negras não abriram caminhos legítimos para a grande força artística do afrodescendente. Esta é uma argumentação estética e política. Ora, são os próprios negros que cavam suas covas, não os instrumentos estruturais de opressão racial replicados no teatro brasileiro. Portanto, não temos dúvida, a crítica participa ativamente na construção de uma imagem e de um projeto de nação, por meio das discussões estéticas. E sobretudo no momento-chave da modernização do teatro no Brasil, era o instante decisivo para alocar o país ao lado das grandes potências do norte global, especialmente a França. Como a questão racial entra no projeto modernizador do país? Ou não entra?

A longa trajetória do TEN nos revela os esforços da crítica teatral em discutir ou expressar não apenas seus conceitos artístico-estéticos, mas sua compreensão acerca da história, da cultura e da identidade brasileiras, sempre em tensão com aquilo que se deseja idealmente ser. “Quando a cor escapa da coxia” e o suposto *objeto* assume seu posto como *sujeito enunciator*, a retina dominante não se adapta bem à escuridão, precisa tatear, tenta desesperadamente encontrar alguma luz ou forjar seus métodos para significar o breu. Parte da crítica teatral brasileira teve de lidar com seu próprio mal-estar histórico, estético, político e, inescapavelmente, ético.

Esta pesquisa ainda está em processo...

Axé.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDRE, Marcos Antônio. *O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017.
- ALMADA, Sandra. *Abdias Nascimento*. São Paulo: Selo Negro, 2019.
- ALMEIDA, Silvio. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- FERNANDES, Nanci. Os grupos amadores. In: FARIA, J. R.; GUINSBURG, J. (org.). *História do teatro brasileiro*. Vol. 2. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc, p.58-79, 2013.
- GASSNER, John. *Mestres do Teatro II*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1954.
- JORDÃO, Vera Pacheco. O Imperador Jones está de partida. In: NASCIMENTO, Abdias. *Teatro experimental do negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- MARTINS, Leda Maria. Teatro do negro (Verbetes). In: J. Guinsburg; João Roberto Faria; Mariângela Alves de Lima. (Org.). *Dicionário do Teatro Brasileiro, temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, v. 1, p.209, 2006.
- NASCIMENTO, Abdias. *Dramas para negros e prólogo para brancos: antologia do teatro negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961.
- NASCIMENTO, Abdias. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, São Paulo, vol.18, n.50, p.209-224, 2004.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Abdias Nascimento (Grandes vultos que honraram o Senado)*. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2014.

- O GLOBO. Teatro de negros. In: NASCIMENTO, Abdias. *Teatro experimental do negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966. p. 10-11.
- OLIVEIRA, Franklin de. Eles também são filhos de Deus. In: NASCIMENTO, Abdias. *Teatro experimental do negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966. p. 18-22.
- PONGETTI, Henrique. Brancos e negros. In: NASCIMENTO, Abdias. *Teatro experimental do negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966. p. 15-17.
- PONGETTI, Henrique. Entre O'Neill e a pérola negra. In: NASCIMENTO, Abdias. *Teatro experimental do negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1966. p. 13-14.
- PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- SEMOG, Ele; NASCIMENTO, Abdias do. *Abdias Nascimento: o griot e as muralhas*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

O MODO DE CRITICAR NA ACTP (ASSOCIAÇÃO DOS CRONISTAS TEATRAIS DE PERNAMBUCO)

LEIDSON MALAN MONTEIRO DE CASTRO FERRAZ

Não existe, portanto, essa figura mítica: o crítico modelo. O que pode e deveria haver em cada centro teatral é um elenco crítico bem distribuído, bem equilibrado, comportando várias tendências estéticas e vários tipos de personalidade, do retardatário ao vanguardista, do impulsivo ao moderado, do reverente ao iconoclasta, do benevolente ao implacável. Nessa república platônica dos nossos sonhos só estariam excluídos da profissão os ignorantes, os de má fé, os insensíveis à arte, os tolos, os invejosos de êxitos alheios.
(PRADO, 1987, p. 14)

A historiografia teatral brasileira, infelizmente ainda com publicações tão concentradas no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, nos diz que a crítica teatral no país chegou a ser dividida em dois eixos de atuação: a velha e a nova. A primeira, concentrada nas mãos de jornalistas liga-

dos à ABCT (Associação Brasileira de Críticos Teatrais), entidade fundada em 1937, no Rio de Janeiro, mas que ganhou, a partir de 1951, uma seção paulista; e a segunda, atrelada a uma turma jovem insatisfeita com o que se fazia até então e que no ano de 1958, na capital carioca, criou o CICT (Círculo Independente de Críticos Teatrais). De acordo com a crítica Barbara Heliodora, os dois grupos tinham propostas bem díspares:

Os críticos do CICT contestavam a antiga Associação Brasileira de Críticos Teatrais, composta, em sua maioria, por ditos críticos que eram na verdade quase divulgadores que favoreciam esta ou aquela companhia, este ou aquele ator, apenas por simpatia pessoal (HELIODORA, 2013, p. 129)

Diferente da ABCT, a nova entidade, segundo ela, só aceitava sócios que estivessem efetivamente assinando uma coluna em jornal regularmente publicado e, além de serem todos de uma geração mais moça que seus antecessores, “eram objetivos e exigentes em suas críticas, preocupados que estavam com a renovação do teatro brasileiro” (*Ibidem, idem*). Por suas escritas severas, foram acusados de agressivos, presunçosos e até de atores fracassados e invejosos em confronto com aqueles que relutavam em aceitar as inovações do moderno teatro: “Que o grupo tinha uma nova visão do teatro é sem dúvida verdade, e por isso mesmo estavam todos empenhados em ver as mudanças que estavam tendo lugar; e [...] apoiaram o teatro promovendo cursos de formação de plateia” (*Ibidem, p. 130*), conclui a conhecida crítica carioca que faleceu em 2015 com fama de temida pelos artistas.

Três anos antes do aparecimento do CICT, o Recife viu nascer, em junho de 1955, a ACTP (Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco), numa época em que florescia enormemente a cobertura teatral nos jornais da cidade. Na realidade, mesmo intitulado-se cronistas da cena e dos bastidores, quase todos os 27 associados da entidade pernambucana exerciam um misto de funções: por estarem intimamente atrelados ao universo teatral nas suas diferentes ativi-

dades, foram não só “homens e mulheres do teatro” na maior acepção da palavra, mas também divulgadores, cronistas e críticos, dos complacentes aos exigentes, numa maioria contestadoramente polêmica. E nesse acompanhar assíduo do que acontecia nos palcos – produzindo resenhas críticas sobre os espetáculos e ações atreladas a eles –, se deram, ainda, ao direito de serem agentes propositivos junto ao poder público, engajados e militantes. As cobranças e confrontos foram, então, constantes.

Por um lado, se estavam entregues a certa reflexão teórica, mesmo não sendo nada acadêmicos, também se ligaram à práxis cotidiana, funcionando como observadores atentos que publicavam de notas a comentários, de fofocas até piadas maldosas, da análise crítica detalhista e comprometida à reprodução quase publicista do material de divulgação enviado pelos grupos, companhias e empresários teatrais, não deixando escapar nada do que rondava as casas de espetáculos naquele momento. Deste convívio pessoal intenso nos espaços de sociabilidade atrelados à cena inteira, puderam expor opiniões, questionamentos e juízos – por que não? – sem esconder contradições sobre si e sobre o fenômeno teatral como um todo, sempre pautados nas relações entre arte e sociedade.

É de notório saber que para se tornar um crítico teatral são necessários conhecimentos e preparação específicos, mas, diferente da geração iniciada por um Décio de Almeida Prado, que está na epígrafe deste artigo e praticamente inaugurou a crítica moderna de teatro no Brasil, virando expoente de uma geração de críticos acadêmicos,¹ os associados à ACTP vinham de formações outras, como o Direito, a Medicina, a Odontologia e o empírico jornalismo diário. Mas, quase todos, já tinham interesse profícuo no segmento teatral e suas práticas e teorias, pois eram dramaturgos, diretores, atores, maquiadores, cenógrafos, produtores, tradutores, entre muitas outras funções.

¹ O paulista Décio de Almeida Prado, além de formado pela Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, ao iniciar sua carreira como crítico teatral de *O Estado de S. Paulo*, em 1946, sempre teve apoio para escrever o que quisesse em artigos sucessivos, inicialmente sem limite de espaço, pela importância que o diretor da empresa jornalística, Júlio de Mesquita Filho, também idealizador daquela instituição de ensino, atribuía às questões culturais.

Poucos foram apenas jornalistas críticos da área – a exemplo do veterano Otávio Cavalcanti ou do polemista Adeth Leite –, e aquela situação de múltiplas funções, e aprendizados, não era demérito nenhum, pelo contrário, pois havia uma intimidade longeva com o que escreviam diariamente.

EM TORNO DE UM PROJETO COMUM

Na data 21 de junho de 1955, em pleno Teatro de Santa Isabel, foi fundada a ACTP, que chegou a ser cogitada com o título de Associação Brasileira de Críticos Teatrais – Seção de Pernambuco, após longa espera para conseguir os estatutos prometidos pela congênera nacional, aparentemente no intuito de seguir-lhe as mesmas diretrizes. No entanto, em nova reunião, a 4 de agosto de 1955, diante da possibilidade da agremiação pernambucana filiar-se a ela, os associados decidiram, em assembleia, manter certa distância da entidade carioca, sem maiores vínculos pelo menos nesta fase inicial. De qualquer forma, os documentos prometidos pela ABCT, após longa espera, foram enviados pelo presidente Lopes Gonçalves e, querendo ou não, havia certo perfil similar entre as duas associações.

Além de congregar aqueles que escreviam regularmente sobre teatro no Recife e promover debates e palestras voltadas ao público interessado no universo teatral, uma das grandes propostas da ACTP era entregar, a cada início de ano, assim como acontecia com os críticos cariocas, troféus aos Melhores do Teatro, premiação controversa que existiu até 1969, sempre referente ao ano anterior. Na primeiríssima reunião deles, que definiu a diretoria provisória, estavam presentes os jornalistas Isaac Gondim Filho, pelo *Diário de Pernambuco*; Otávio Cavalcanti, pela *Folha da Manhã (Matutina)*; Augusto Boudoux e Bóris Trindade, ambos pela *Folha da Manhã (Vespertina)*; Daniel Barbosa, pelo *Correio do Povo*; Ângelo de Agostini, pelo *Jornal Pequeno*; Justo Carvalho, pelo Clube de Teatro Amador; e ainda Vanildo Bezerra Cavalcanti, José Maria Marques, Medeiros Cavalcanti – todos colaboradores eventuais da imprensa – e Valdemar de Oliveira, este último o conhecido crítico de artes do *Jornal do Commercio*. Luiz

Mendonça, do *Correio do Povo*, e Alfredo de Oliveira, sob o pseudônimo Zé do Ponto, na edição vespertina da *Folha da Manhã*, também atuavam como cronistas teatrais no Recife, mas a única ausência, então justificada, foi a de Aristóteles Soares, contratado do *Diário da Noite*.²

Otávio Cavalcanti foi quem propôs o nome Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco:

Notava-se certo entusiasmo, tanto que a eleição se processou dentro do melhor espírito democrático; foi bem disputada, logrando levar de vencida aos seus concorrentes: Isaac Gondim Filho para a presidência, José Maria Marques para a secretaria e Otávio Cavalcanti para a tesouraria. Formada estava a diretoria provisória da Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco. (CAVALCANTI, *Folha da Manhã (Matutina)*, 2 jul. 1955, p. 9)

No entanto, Valdemar de Oliveira, atuante na crônica artística do Recife desde a década de 1920, foi reticente ao lançamento da associação pernambucana seguindo os passos do conglomerado de críticos cariocas e expressou a seguinte ressalva: “A iniciativa de lhes pedir a remessa urgente dos respectivos estatutos (nisso se perdeu quase um ano!) denuncia um propósito de imitação ou de subordinação que não constitui bom vaticínio” (W. [Valdemar de Oliveira], *Jornal do Commercio*, 31 mai. 1955, p. 6). É provável que sua desaprovção estivesse ligada às acusações que pairavam sobre a ABCT – favorecimento a conhecidos e certa complacência com o teatro feito no Rio de Janeiro, especialmente para impedir confrontos que poderiam resvalar no corte de anúncios pagos nos periódicos por parte dos empresários teatrais.

Como sempre fez questão de lembrar, Valdemar de Oliveira trabalhava com total liberdade de opinião e jamais se permitiria a um exercício crítico sem isenção, vendido ao comércio de certa imprensa

² Nos meses seguintes, ainda seriam sócios da ACTP durante sua existência de 1955 a 1969: Pereira da Costa, Sotero de Souza, Clóvis Melo, Adeth Leite, Lêda Jácome Sodrê, Luiz Tojal, Hiram de Lima Pereira, Expedito Pinto, Mavial Pontes, Maria José Campos Lima Selva, Wilton de Souza, Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna.

– e ele esperava que seus “confrades” também seguissem este mesmo perfil. Outro possível questionamento talvez estivesse mais atrelado à figura do próprio presidente daquela instituição, o crítico Lopes Gonçalves, do jornal *Tribuna do Povo*, figura controversa do meio teatral brasileiro que, desde 1943, ainda permanecia naquela presidência, ou seja, há exatos 12 anos, e que somente em 1958, a partir da dissidência que fez nascer o CICT, teria seu apelido, ainda mais reforçado publicamente, como “o eterno candidato à reeleição da ABCT”, cargo que exerceu até a dissolução da entidade no início de 1965.

Mesmo sendo idealizador de quatro importantes eventos ligados à sua gestão, os Congressos Brasileiros de Teatro, o primeiro na capital carioca, em 1951; o segundo, dois anos depois, na capital paulista, lá realizado pela ABCT – Seção de São Paulo; e o terceiro e o quarto que aconteceriam, respectivamente, em 1957 (contando com Valdemar de Oliveira como delegado representante da ACTP) e 1963, no Rio de Janeiro, sendo este último promovido mais para homenagear o centenário do ator João Caetano.

Não repercutiu bem para Lopes Gonçalves quando, durante sessão específica da gente de teatro no Congresso Internacional de Escritores e Encontros de Intelectuais, ocorrido entre 9 e 15 de agosto de 1954, em São Paulo, por ocasião das comemorações do 4º centenário da cidade, ele tivesse apresentado uma tese sobre a possibilidade da censura teatral (já que ela existia de fato) ser entregue a um órgão formado por representantes da classe teatral. O embate com outro crítico presente àquele evento, de geração bem diferenciada, foi inevitável:

Décio de Almeida [Prado] não concordava. Ele acreditava que a classe teatral deveria ser totalmente contra a censura. Segundo ele, não havia diálogo possível com censores ou com aqueles que apoiavam de alguma forma a censura e que, portanto, o assunto principal do evento deveria ser o monopólio imposto pela SBAT sobre as traduções de peças teatrais (ALEIXO, 2013, s. p.).

Por um motivo ou outro, o certo é que a Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco tentou manter certa independência inicial e, de antemão, quis ouvir apenas os seus associados para traçar as diretrizes a seguir. Valdemar de Oliveira foi um dos primeiros a lembrar na imprensa que, se o objetivo daquela reunião de críticos/cronistas recifenses fosse traçar uma aguerrida luta contra o deterioramento das criações literárias no palco e a defesa de uma higienização da cena local, indo de encontro ao mambembe, à chanchada e ao cômico que sugerisse, ao menos de leve, licenciosidades, tudo isso poderia se traduzir no que produziriam por escrito, procurando colaborar no progresso artístico do Recife por todos os modos e meios possíveis:

Essa deveria ser a obsessão dos cronistas teatrais: saneamento do ambiente local, incentivo às realizações honestas, defesa de direitos nossos comumente desprezados,³ luta pela valorização da cena teatral, campanha pela construção de uma nova casa de espetáculos, estímulo à vinda de bons conjuntos de teatro e de *ballet*, catequese do público, pressão junto aos governos, fomento à literatura dramática regional, estímulo à realização de cursos, de conferências, de mesas-redondas para debate de problemas de cultura teatral, tudo inspirado na ideia fixa: Pernambuco, Pernambuco, Pernambuco. (W., *Jornal do Commercio*, 3 set. 1955, p. 6)

O seu discurso, tão exultante pela nova empreitada em conjunto, ainda lembrou que todos deveriam estar unidos por uma única causa, e que nenhuma preocupação de ordem pessoal deveria existir, mas apenas “estudo, observação, debate, força estimulante e construtiva, se é que queremos fazer alguma coisa de útil e de duradouro” (*Ibidem, idem*), alertou, concluindo com novo recado:

³ Com exceção da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), tendo o próprio Valdemar de Oliveira como representante local, não havia nenhuma outra entidade direcionada aos artistas em Pernambuco naquele momento.

Picuinhas, brincadeiras, alfinetadas, indiretas, intrigas, são tempo perdido: perturbando, estragam, despertam animosidades, destroem, nada adiantam. Tudo isso é infecundo como uma masturbação. Soldados de uma mesma bandeira devem ter um único objetivo. Se assim não for, a derrota será fatal. Ou nos anima um mesmo ideal construtivo (que não exclui a discordância, desde que honesta e desapaixonada), ou é melhor que cada um vá para onde quiser e tudo se perca na dispersividade e na in consequência. Quem, porém, quiser tomar esse rumo, não chegará a lugar algum. (*Ibidem, idem*)

O jovem Medeiros Cavalcanti, numa outra edição do *Jornal do Commercio* (9 set. 1955, p. 6), seguiu na mesma esteira, concordando com todos aqueles propósitos que deveriam nortear a prática dos jornalistas teatrais de Pernambuco, mas fez questão de repassá-los novamente: a necessidade “vital, urgente” de nova casa de espetáculos para o Recife e que “nada fique a dever ao velho Santa Isabel”; o incentivo às atividades amadoristas; o combate ao charlatanismo teatral; a catequese dos poderes públicos em favor do Teatro; o estudo e debate dos problemas de estética teatral; e ainda, como assunto urgente, a próxima temporada de Dulcina de Moraes, “ameaçada pelo abuso da ocupação do Santa Isabel pelos colégios ansiosos por solenizar suas formaturas”.⁴ No mais, ele ressaltou outro problema também fundamental para se resolver, de ordem interna da ACTP, a diminuta “cultura de teatro” dos seus participantes:

⁴ Há muitos anos uma das principais reclamações dos jornalistas teatrais no Recife era o sobrecarga de locação que o Teatro de Santa Isabel enfrentava para dar conta de espetáculos, ensaios, audições, conferências e formaturas, muitas destas acontecendo, em sequência, ao final de cada ano, o que impedia que companhias locais ou visitantes cumprissem temporada mais longa na cidade. Por pouco, a Companhia Dulcina-Odilon não se viu diante desta problemática, mas conseguiu estar em cartaz, de 20 de dezembro de 1955 a 29 de janeiro de 1956, com folga apenas às segundas-feiras, como era de praxe no teatro profissional. Somente no ano de 1957, saiu a proibição de ocupação do Teatro de Santa Isabel por educandários e escolas particulares da cidade, numa decisão do prefeito Pelópidas Silveira que só passou a permitir a realização de formaturas naquele palco no decorrer do mês de dezembro, somente por duas semanas, e, mesmo assim, organizadas por escolas superiores, pelo Instituto de Educação ou pelo Colégio Estadual de Pernambuco.

Somos cronistas sem eira nem beira. Meros rabiscadores de teatro. Se é verdade que nos incumbe a cada um de nós, individualmente, a aquisição gradual dos conhecimentos técnicos que nos habilitarão ao mais aprimorado exercício das nossas funções, dignificando a nossa posição em face dos leitores e artistas, não há a menor sombra de dúvida de que a ACTP é um organismo flexível capaz de arrogar a si a obrigação de instituir cursos especializados a fim de melhor preparar os seus filiados para as pugnas da crítica. Nada sabemos da história do Teatro, nem de técnica teatral, nem de interpretação dramática, nem de crítica teatral. Alguns poucos dirão, talvez, que sabem. Esses serão naturalmente nossos professores. Temos, em verdade, noções superficiais, adquiridas *de visu*, algumas mesmo errôneas, viciadas e viciosas, noções que apenas arranhem a crosta de uma possível sólida cultura teatral. Devemos unificar a crítica, sim, dando-lhe, porém, o brilho que merece. Lancemos os fundamentos de uma “escola do Recife”, no sentido de tornar a crítica orgânica, funcional, consciente e, tanto quanto possível, erudita, sem deixar de ser eminentemente popular. (CAVALCANTI, *Jornal do Commercio*, 9 set. 1955, p. 6)

Essa “escola” idealizada por Medeiros Cavalcanti nunca veio a se concretizar via ACTP, mas é inegável que a entidade colaborou, emitindo notas de franco estímulo através de seus associados na imprensa, com o Curso de Teatro da Escola de Belas Artes, que surgiu em 1958 integrado à Universidade do Recife. Foi lá, inclusive, que Medeiros Cavalcanti matriculou-se como aluno do Curso de Dramaturgia, um dos poucos cronistas teatrais no Recife a buscar formação local teórico-prática mais formal na área, apesar de todos os atrapalhos que viveu pela pura falta de tempo em conciliar os estudos com seus trabalhos diários no jornalismo, tanto impresso quanto radiofônico. Os demais homens filiados à entidade recorreram ao aprendizado empírico, principalmente no acompanhamento de espetáculos fora do Recife, alguns com possibilidade de viagens ao estrangeiro, como fizeram Vanildo Bezerra Cavalcanti e Valdemar de Oliveira.

Por sua vez, as duas únicas mulheres que compuseram a ACTP também cumpriram estudos mais sistemáticos. A atriz e jornalista

Lêda Jácome Sodré, que atuou como repórter literária do jornal *Correio do Povo* e assinou textos também na *Revista do Nordeste*, filiada à entidade a partir de maio de 1957, na qual chegou aos cargos de 2ª secretária e 2ª vice-tesoureira. Durante todo o ano de 1960 foi estudar Arte, Literatura e Jornalismo na Espanha, como bolsista do Instituto de Cultura Hispânica, indo também à Itália e França para cursos na área. Já Maria José Campos Lima Selva, atriz, diretora e educadora, com larga produção cênica junto ao Departamento de Extensão Cultural e Artística (DECA), órgão da Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, foi concluir sua formação, de 1954 a 1957, na Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD). Filiada em janeiro de 1956 à Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco, onde assumiu cargos no conselho fiscal, secretaria, diretoria social e esteve à frente de cursos de interpretação e palestras programadas, apenas durante o ano de 1955, já morando na capital paulista, tornou-se colaboradora do caderno *Artes e Artistas*, do *Jornal do Commercio*, no Recife, com reprodução também no *Diário da Noite*, sob a assinatura Marijôse Camposlima (escrita assim mesmo), produzindo vários textos para a coluna “Flash” de São Paulo – *O que vai em cartaz*, inclusive resenhas críticas. No entanto, não consta que tenha dado continuidade à sua porção jornalista mais adiante, mesmo sendo ainda uma das votantes na escolha para o controverso prêmio local instituído pela entidade, o “Melhores do Teatro”.

Mas antes de adentrarmos no quesito mais polêmico de suas atividades, vale lembrar que mesmo nunca instituindo aquela “escola” idealizada por Medeiros Cavalcanti, houve uma iniciativa interessante nesse sentido, na gestão de Vanildo Bezerra Cavalcanti: o projeto “Encontro com o Teatro”, série que foi planejada no propósito da ACTP oferecer aos seus associados e ao público em geral estudos iniciais aplicados ao campo teatral. Uma única edição aconteceu no dia 30 de setembro de 1957, no Teatro de Santa Isabel, tendo o pesquisador Joel Pontes como relator (dois anos antes ele havia recebido bolsa de estudo do Instituto de Cultura Hispânica para estudar teatro em Madrid) discorrendo sobre o tema “O Amor no Teatro de Lorca”, e como debatedores o crítico Valdemar de Oliveira, o professor Enrique Martinez Lopez e o dramaturgo Aldomar Conrado.

O bom público que ali compareceu, 120 pessoas interessadas, de acordo com o documento de pauta do Teatro de Santa Isabel, fez todos cogitarem que o “Encontro com o Teatro” teria o seu perfil educacional ainda mais reforçado, no entanto, estranhamente, mesmo com a imprensa registrando que os próximos encontros abordariam “O Teatro de Molière” ou “O Teatro Religioso no Brasil”, o evento acabou cancelado e não mais retornou à programação de atividades da entidade, nem mesmo em 1963, com a ACTP presidida em nova gestão por Augusto Boudoux, quando deliberaram em assembleia pela volta do projeto, o qual não mais ocorreu.

O CARRO-CHEFE DE POLÊMICAS

Independente da formação teatral e dos critérios adotados por todos aqueles companheiros e companheiras da escrita jornalística, a ideia de uma premiação “aos melhores” do teatro, como qualquer escolha que envolve opiniões de pessoas tão diferentes, nunca foi consenso – alguns dos associados nem chegaram a participar do júri ou se afastaram dele com o passar dos anos – e Valdemar de Oliveira, um dos mais atentos a toda aquela novidade que certamente geraria muita celeuma, pôde expor suas preocupações a respeito:

Uma associação dessa ordem no Recife não deveria ter o objetivo principal de distribuir prêmios aos “melhores” do ano findo, cumprindo lembrar que muitos dos cronistas locais se acham presos, periódica ou constantemente, às próprias atividades de criação e realização cênica, na qualidade de autores, diretores, atores etc. Tais são, para citar apenas alguns, o próprio Isaac Gondim Filho e mais Aristóteles Soares, José Maria Marques, Zé do Ponto [Alfredo de Oliveira] e este vosso criado. O que não acontece no Rio (ou só raramente), aqui é comum. Na votação dos “melhores” muitos se dariam por suspeitos. Os demais não se sentiriam perturbados em seu juízo por sentimentos naturais de companheirismo? Não surgiriam daí mágoas e aborrecimentos? (W., *Jornal do Commercio*, 31 mai. 1955, p. 6)

Sim, e tudo isso viria à tona a cada decisão anual dos jurados. Acusações fundadas e levianas, atritos e intrigas desnecessárias, ironias cortantes e afiadas, elogios cheios de rancor ou verdadeira comemoração, inimizades públicas e até favorecimento descarado, toda essa fauna de situações complicadas rondaria aquela escolha “dos eleitos” – a mais divulgada e conhecida promoção da ACTP. A seleção dos melhores espetáculos começou a partir de 1 de julho de 1955, apenas para teatro declamado e musicado (inclusive para crianças, mesmo sem nenhum contemplado na área) com todos devidamente registrados ou licenciados no Serviço de Censura e Diversões Públicas e funcionamento de bilheteria, sendo excluídos os espetáculos de dança, circo e shows.

A ideia era distribuir duas estatuetas, uma ao Melhor Espetáculo Visitante e outra ao Melhor Espetáculo de Conjunto Local; quatro medalhas para Melhor Ator, Atriz, Diretor e Cenógrafo, além de 10 mil cruzeiros para o Melhor Autor Pernambucano (Prêmio Vânia Souto Carvalho, doação do industrial e deputado federal Ademar da Costa Carvalho). Para cada categoria, a votação foi secreta e somente possível aos sócios regulares, obviamente não permitida a participação do cronista se concorresse naquele item.

Mas claro que a preocupação ética que Valdemar de Oliveira expressava no seu artigo fazia sentido e a questão chegou a ser frequentemente discutida pela entidade, mesmo enfrentando resistências e desgostos. No Rio de Janeiro, por exemplo, a premiação voltada aos melhores de cada ano sofria reprimidas constantes de toda parte, principalmente pela participação de votantes sem tanta ligação com a imprensa diária, algo que a ACTP também enfrentaria mais à frente.

A ABCT aceitava como sócios indivíduos que tivessem escrito, mesmo que só por uma vez, a respeito de um espetáculo teatral em qualquer ponto do país [na escolha dos melhores de 1961, por exemplo, entre os 20 votantes, alguns não mais atuando como críticos teatrais, consta Aldo Calvet como representante do *Diário de Pernambuco*, do Recife, veículo para o qual certamente não trabalhava]. Tais sócios eram representados, no Rio, por nomes locais que na hora das votações para

os melhores do ano se apresentavam, cada um, com várias dezenas de votos. (HELIODORA, 2013, p. 129)

Independente das polêmicas de participação, excetuando apenas três nomes, Medeiros Cavalcanti, Maria José Campos Lima e, de certa forma, Lêda Jácome Sodré, todas as outras personalidades da ACTP não tiveram a oportunidade de usufruir de estudos universitários ligados à estética teatral (Isaac Gondim Filho, a partir de 1957, foi estudar na Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, do teórico, crítico e escritor teatral Silvio D'Amico, em Roma, mas já se encontrava afastado da entidade), não apresentavam perfil acadêmico e a cultura teatral que possuíam, se não pode ser considerada enciclopédica, era mesmo da prática enquanto “homens e mulheres do teatro”. Mesmo assim, ninguém pode acusá-los de não serem especialistas da área, pois havia um aprendizado diário a cumprir, técnico, teórico e afetivo. Toda essa argumentação é para não os diminuir enquanto pensadores da arte dos palcos, ainda que o impressionismo se revelasse, por vezes, de maneira implacável.

Leitores vorazes – e suas escritas revelam bem esse apetite pelo saber e a apreensão de temas específicos dos seus interesses na bagagem enquanto jornalistas do segmento –, também se mostraram cheios de conhecimento e, com boa fé e muito amor ao teatro, qualidades primeiras da função de um crítico, segundo Sábado Magaldi (HELIODORA; DEL RIOS; MAGALDI, 2014, p. 90), produziram reflexões bem interessantes e até julgamentos perspicazes do que puderam ver na cena. Alguns, inclusive, sempre mantiveram a postura didática (assim como os colegas Décio de Almeida Prado, Clóvis Garcia, Miroel Silveira e o próprio Sábado Magaldi), reiteradamente chamando a atenção do leitor para observar e aprender a criticar uma montagem, estimulando-o a frequentar as casas de espetáculos na tentativa de ampliar o seu cabedal analítico.

Como se fossem intérpretes bem junto aos espectadores, muitos se esforçavam por explicar e esclarecer o que fosse preciso para torná-los mais preparados. Tudo isso numa mistura de funções, entre o didático e o propagandístico, mas sempre a serviço da informação pelo “melhor teatro”, claro que a partir de suas visões particulares de

mundo, resultado de heranças únicas e pessoais. Frente a todo esse contexto, entende-se por que Valdemar de Oliveira festejou que a entidade fundada junto aos seus colegas da imprensa teatral se denominasse “dos Cronistas” e não “dos Críticos” teatrais de Pernambuco:

Primeiro porque são poucas as oportunidades que temos de exercer a crítica teatral, tão escassas são as estreias de originais no Recife [há certo exagero aqui]. Segundo porque a crítica teatral representa algo de muito sério e de muito difícil, reclamando qualidades que se não improvisam, cultura que se não ergue do dia para a noite, poder de penetração e de assimilação que não anda por aí à mão de semear. O que somos todos, na verdade, é cronistas, isto é, comentaristas diários, fixadores de flagrantes da atualidade artística em nossa ou em alheias terras. (W., *Jornal do Commercio*, 3 set. 1955, p. 6)

Entretanto, isso não impediu que parte deles se transformasse em exímios críticos teatrais. E diante do caráter diário de suas colunas, como jornalistas vivendo o frescor dos acontecimentos, conseguiram converter suas resenhas – curtas, ou as mais longas em série – em registro e reflexão da natureza estética. É nessa riqueza de juízos críticos que se descortina a cena e o meio teatral quase que por completo, com detalhes que impressionam por revelarem a presença atenta e assídua destes observadores cheios de opinião sobre o teatro pernambucano, nacional e mundial, pois seus textos abarcaram uma multiplicidade de espaços, tempos e perspectivas.

Testemunhas participantes e íntimos do tema que escreviam dia a dia, se por um lado tinham certo apego à escrita dramática, também abriram possibilidades de abordagem pela poética do teatro como arte do espetáculo, quer dizer, estiveram num limiar de perfis entre a desgastada ABCT e o ainda nem concebido CICT. E assim os associados da ACTP, na capital pernambucana, puderam exercer uma crítica-crônica que se situou entre a antiga e a nova, entre a tradição e a inovação, sem definições tão esquemáticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEIXO, Valmir. Crítica e historiografia: conexões possíveis entre práticas discursivas sobre a história do teatro brasileiro. *Questão de Crítica – Revista Eletrônica de Críticas e Estudos Teatrais*, v. VI, n. 60, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2013/12/critica-e-historiografia/>>. Acesso em: 16 mai. 2021.
- CAVALCANTI, Medeiros. Assunto confidencial para cronistas. *Jornal do Commercio*. Recife, 9 set. 1955. Artes e Artistas/Teatro. p. 6.
- CAVALCANTI, Vanildo Bezerra. Fundação da ACTP. *Folha da Manhã – Matutina*. Recife, 2 jul. 1955. Os Espetáculos – As Artes/Teatro. p. 9.
- PRADO, Décio de Almeida. *Exercício Findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- HELIODORA, Barbara. *A História do Teatro no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2013.
- HELIODORA, Barbara; DEL RIOS, Jefferson; MAGALDI, Sábado. *A Função da Crítica*. São Paulo: Giostri, 2014.
- W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... *Jornal do Commercio*. Recife, 31 mai. 1955. Artes e Artistas. p. 6.
- W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... *Jornal do Commercio*. Recife, 3 set. 1955. Artes e Artistas. p. 6.

“PRETO NA COR E BRANCO NAS AÇÕES”: REPRESENTAÇÕES RACIAIS NO TEATRO DE REVISTA – O CASO DA PEÇA *SECCOS E MOLHADOS* (1924)

LISSA DOS PASSOS E SILVA

INTRODUÇÃO

Neste texto, tenho como objetivo analisar o uso das máscaras pretas na peça *Seccos e molhados*, escrita por Luiz Peixoto e Marques Porto no ano de 1924. O espetáculo teve uma ótima recepção no ano em que foi lançado, ao ponto de ter sido exibido por mais de cem vezes no Teatro São José. O texto da peça foi o primeiro de uma longa parceria entre Porto e Peixoto e contava com diferentes personagens criadas para representar grupos sociais cariocas, o que faz dessa peça uma importante fonte para entender como os teatrólogos se inserem nos debates sobre as identidades sociais no pós-abolição.

A peça conta a história de uma trinca de parceiros chamados Pardellas, Horácio e Sr. Roxo de Alegria, respectivamente, um português, um mulato e um negro. A trama conta a vontade de Pardellas ingressar na alta sociedade carioca, se tornando um capitalista conceituado. Para isso, o *gajo* acredita ser necessário mudar de vida e deixar seus antigos amigos afro-brasileiros para trás. Com o desenrolar da trama, vamos descobrindo como o sonho de Pardellas de conseguir ascender socialmente não passa de um delírio e como aquela tríade tem seus lugares sociais delimitados por Peixoto e Porto a partir de sua nacionalidade ou cor de pele.

O documento da peça ao qual tive acesso é uma cópia datilografada e enviada à censura teatral, localizado no fundo da 2ª delegacia auxiliar de Censura Teatral do Arquivo Nacional, o qual conta com mais de mil peças escritas, a partir do ano de 1917, que passavam pela censura da polícia do Rio de Janeiro.

A partir do estudo da peça mapeei o elenco escolhido para dar vida às personagens criadas por Peixoto e Porto por meio de reportagens divulgadas no *Jornal do Brasil* e na *Revista Theatro e Sports*. Daí, observei um traço de novidade na descoberta de fotos nas quais se verifica o uso do *blackface* durante a exibição da peça, e este é um assunto importante a ser debatido dentro do estudo da dinâmica das peças do teatro de revista.

Dessa maneira, coloco no centro da discussão a presença dos corpos negros nos palcos da Praça Tiradentes e os possíveis motivos para o uso das máscaras pretas.

ROSTOS BRANCOS, MÁSCARAS PRETAS

A peça *Seccos e molhados* foi exibida no Teatro São José para um público considerável. A responsável pela realização do espetáculo foi a empresa Pascoal Segreto, que havia se consolidado como uma das maiores empresas de entretenimento do Rio de Janeiro, desde os anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial.

As peças apresentadas no São José garantiam reconhecimento para o elenco e um bom retorno financeiro para a empresa, que recebia altos investimentos para a montagem dos espetáculos (BARROS, 2005). De fato, a companhia do Teatro São José, contava com uma gama de atores muito prestigiados no mundo do teatro de revista, dentre eles, Aracy Cortez,¹ Pepita Abreu,² Alfredo Silva e Franklin Almeida. É interessante destacar que, ao contrário de seus concorrentes, o empresário italiano fechava a porta de seus teatros às companhias estrangeiras, dando preferência a companhias brasileiras, o que impulsionou a carreira de atores, atrizes e dramaturgos locais (RUIZ, 1988).

O *Jornal do Brasil* publicou, no dia 24 de dezembro de 1924, em sua coluna cultural *Palcos e Salões*, uma lista com o elenco de *Seccos e molhados*, onde é possível constatar que a peça contou com várias celebridades do teatro nacional. Alguns desses atores eram escalados habitualmente na Companhia São José, como Alfredo Silva, Pepita de Abreu, Antônia DeNegri, Aracy Cortez, Nair Alves, Luiza Fonseca, Célia Zenitti, dentre outros. Entretanto, destacavam-se entre suas estrelas dois convidados de honra: Grijó Sobrinho e Manoela Mateus.

Manoela Matheus foi a grande estrela feminina do espetáculo, chegando a ter seu rosto estampado em periódicos, como uma grande atração, ao lado de Grijó Sobrinho. Sua atuação foi exaltada em diversos veículos de comunicação, mesmo valendo salientar que a atriz era estreada na Companhia e que não tinha uma longa carreira: ao contrário, ela parece ter despontado na Capital Federal no começo da década de 1920 e aparecera na revista *Theatro e Sports* como uma grande promessa do teatro brasileiro, sendo descrita como uma moça inteligente, comunicativa e “sem aparência exagerada”.³

É interessante perceber que adjetivos como “inteligente”, “elegante” e “graciosa” foram utilizados para ambas as atrizes brancas de

¹ Zilda de Carvalho Espíndola nasceu quatro anos após a virada para o século XX, no Rio de Janeiro. A atriz, famosa por representar personagens “mulatas”, era presença constante nas peças exibidas no Teatro São José.

² Pepa Martins de Abreu era uma atriz portuguesa. Estreou nos palcos de Lisboa no começo do século XX e atuou em diversas peças da companhia São José, ao longo da década de 1920.

³ “Seccos e Molhados no São José”. *Theatro e Sports*, Rio de Janeiro, 1920. Edição 00265 (1).

destaque na peça, Manoela Matheus e Pepita de Abreu. A portuguesa Pepita de Abreu, responsável por um papel secundário na peça, assim como Manoela Matheus, não era classificada como uma “mulher bonita”, porém, para os críticos, seu charme acabava cativando o público e engrandecendo os papéis em que atuava. Apesar de estrangeira e de sua pele alva, muitas vezes Pepita representava papéis considerados “tipicamente brasileiros”, como a baiana (LOPES, 2006). Era comum nesse período que atrizes brancas tivessem essa versatilidade de personagens, podendo interpretar mulheres mulatas, negras e brancas.

De todo modo, embora houvesse essa mesma flexibilidade nas atuações em *Seccos e molhados*, Pepita não ficou encarregada de dar vida a uma personagem popular. A atriz designada para interpretar a única mulata da peça, denominada Magdalena, foi a famosa Aracy Cortez. Para Herculano Lopes (2006), as mulatas das revistas possuíam, fundamentalmente, a capacidade de despertar os desejos sexuais nos homens (presentes nos palcos e na plateia) com suas danças, que remexiam todo o corpo, e seu andar rebolado. Rebeca Pinto, em concordância com o argumento de Lopes (2006, p. 158), afirmou que as mulatas eram postas como objetos de prazer nos palcos, principalmente se houvesse um português na trama. No caso de Magdalena, pode-se acrescentar que a sexualidade estava diretamente relacionada à violência, pois ela gostava e instigava o policial da trama, seu amado, a lhe bater.⁴

Essa sensualidade presente em Magdalena foi justamente o que consagrou Aracy Cortez no teatro de revista. Sua aptidão de canto e dança e suas performances que envolviam o requebrado e os movimentos corporais eram fontes de grandes aplausos. Em mais de um periódico foi possível localizar elogios “ao gingado” da atriz. Para os críticos, ela foi fantástica ao interpretar a mulata Magdalena, principalmente nos seus atos de dança. Os maiores elogios foram dados à cena de sapateado, na qual Aracy Cortez dançava o jazz americano.

⁴ A cena de Magdalena e seu amante foi a única da trama principal com uma conotação sexual explícita e acabou censurada pela polícia. Na cena, após ser ameaçada pelo amante, Magdalena era levada a uma cela para ter relações sexuais com ele: o casal de mulatos, no pouco tempo junto no palco, mostrava viver em um relacionamento cuja afeição desenrolava-se entre dengos e pancadas.

Eram personagens como Magdalena que ajudavam as atrizes mulatas, como Aracy Cortez, Otilia Amorim, entre outras, a ganhar visibilidade no teatro ligeiro. Atrizes mestiças, em sua maioria, ficavam limitadas à representação dessas personagens-tipos. Apesar do aumento de atores e atrizes mestiços nos palcos cariocas do século XX, as oportunidades ainda eram escassas, daí não ser espantoso que Cortez tenha sido a única atriz mulata que localizei em *Seccos e molhados*. Como Lopes (2006) argumentou, mesmo entre as atrizes consideradas mulatas ou “tipicamente nacionais”, aquelas que tivessem a pele mais clara encontravam menos barreiras e críticas ao seu trabalho.

Em uma sociedade recém-saída do sistema escravocrata e com um forte traço de distinção sociorracial, não é de se espantar a hierarquização e a falta de oportunidades baseadas nos traços fenotípicos: quanto menos fenótipos ligados à população negra e quanto mais clara a tonalidade da cor de pele maior seriam as oportunidades no palco para as atrizes. Paulo de Almeida afirmou que, apesar dessas mulheres serem classificadas por terceiros como mulatas, a tonalidade da pele delas não era muito escura: seus cabelos sempre apareciam alisados e os jornais faziam de tudo para embranquecê-las em suas fotos (Cf. ALMEIDA, 2016, p. 77).

Isso me conduziu à hipótese de que a representação estética de personagens mulatas nos palcos do teatro de revista não estava tão diretamente relacionada à cor de pele, mas, sim, a certos modelos comportamentais relacionados diretamente à população mestiça no pós-abolição. O mestiço era, antes de tudo, alguém que podia ser confundido como parte da população branca pela cor de pele, mas que se mostrava mestiço em seus hábitos, geralmente retratados a partir de um exagero profundo — exagero na sexualidade; exagero dos gestos; exagero da violência — em oposição à elegância, que costumava ser destacada nos jornais, como traço típico das melhores atrizes brancas.

Ao refletir sobre a dificuldade encontrada por artistas negros para ingressarem no ambiente teatral, principalmente na posição de atores e atrizes, não é surpresa constatar que Aracy Cortez foi a única atriz não-branca contratada para compor o elenco da peça. Isso pode

parecer uma enorme contradição se pensarmos na quantidade de personagens não-brancas ali demandadas: ao menos, seis personagens afro-brasileiros. Porém, é preciso compreender as estratégias daquela época para lidar com essa ausência, ao mesmo tempo em que havia um esforço por ter a presença da figura do negro e do mulato nas peças. É nesse movimento que a técnica do *blackface* foi decisiva para a companhia São José representar pretos e pretas nos palcos.

O uso de *blackfaces* nos Estados Unidos ao longo do século XIX era algo muito frequente. Como personagens negras eram representadas por atores brancos, eles pintavam suas peles de preto; destacavam olhos e lábios e representavam pretensos comportamentos e trejeitos da população negra de modo exagerado. Com isso, expressava-se um esforço para ridicularizar e para produzir; repetir e fixar estereótipos da população negra da época. Em contrapartida, no que diz respeito a essa prática no Brasil, não podemos tratá-la do mesmo modo como tratamos esses usos do *blackface* nos Estados Unidos, já que a descoberta dessa prática em território brasileiro, na Primeira República, ou melhor, a descoberta da presença sistemática do *blackface* em peças de teatro, é uma novidade ainda a ser estudada. De todo modo, destaco que é possível ter acesso a muitas fotos que expressam o uso do *blackface* em muitas revistas da década 1920, nas quais há imagens de atores brancos pintados de preto.

Martha Abreu em seu estudo mais recente, *Das senzalas aos palcos: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1920*, expôs casos da utilização de *blackface* nas capas de partitura brasileiras e no teatro carioca nas primeiras décadas do século XX. Nas fotos localizadas, há cenas das peças *Seccos e molhados* e *Guerras aos mosquitos*, ambas escritas por Luiz Peixoto e Marques Porto. Para ela, essa prática ajudou a recriar as desigualdades raciais no período do pós-abolição em uma nova forma:

No campo musical, em todas as Américas, as desigualdades e a inferiorização dos afrodescendentes continuavam a ser projetadas, por vezes com humor grotesco, de forma irônica, pejorativa, caricatura ou humilhante, no universo das capas de partituras. (ABREU, 2017, pos. [1813])

Nas capas das partituras analisadas por Martha Abreu, algumas contavam com cantores brancos que se pintavam de preto com bocas e narizes exageradamente largos. Outras tinham desenhos que reforçavam exageradamente os fenótipos de pessoas negras. Determinadas capas apresentavam, ainda, figuras em poses ou danças bestializadas. Essas formas de apresentar esse tipo de capa eram utilizadas nos gêneros musicais que tinham associação direta com a população negra, como canções escravas e gêneros musicais afro-brasileiros.

Paulo Almeida (2016, p. 73; 92) classificou a prática do *blackface* como um “protocolo revisteiro”, ou seja, um hábito consolidado dada a quantidade de atores e companhias consagradas que utilizavam a técnica. Isso explica, em alguma medida, a pouca quantidade de atores negros e negras em relação à frequência das representações negras nas peças. Este mesmo autor nos apresentou o caso de Ascendina dos Santos, uma atriz preta, de grande destaque no começo da década de 1920, que foi representada na peça *250 contos de réis* por uma atriz italiana chamada Mariska. Este caso não era uma exceção. A plateia dos anos 1920 já estava habituada a encontrar nos palcos cariocas atores brancos pintados de preto (GOMES, 2004, p. 290).

O uso recorrente do *blackface* me possibilitou entender a escolha dos atores Franklin Almeida e Alfredo Silva, ambos brancos, para interpretarem respectivamente Sr. Roxo de Alegria e Horácio. Alfredo Silva e Franklin Almeida tinham grande versatilidade de papéis e ora interpretavam personagens brancos, ora interpretavam mulatos e negros. A partir da prática recorrente de pintar atores de preto, na companhia São José, questionei-me a respeito do uso desse artifício artístico na peça *Seccos e molhados*.

Nesse movimento de busca das representações dos negros e dos mulatos na peça, encontrei uma série de fotos nas quais parte do elenco utilizava a técnica do *blackface*. Dentre elas, destaca-se uma, presente no livro *O teatro de Revista no Brasil*, de Roberto Ruiz (1988).

Na foto em questão, há o ator Franklin de Almeida pintado de preto com seus companheiros de palco Alfredo Silva e Grijó Sobrinho,

na nomenclatura da peça, Horácio (mulato); Senhor Roxo de Alegria (negro) e Pardellas (português), respectivamente. Apesar de Franklin Almeida e Alfredo Silva estarem vestindo perucas para encrespar o cabelo, na imagem citada, o único que aparece com pintura corporal é Franklin Almeida, o ator que era responsável por interpretar a personagem negra da trama, Senhor Roxo de Alegria. Ele encontra-se com suas mãos e rosto pintados completamente de preto. Seu cabelo, que era naturalmente liso, foi tornado crespo na fotografia. Por meio dessa foto, constata-se que o Senhor Roxo de Alegria foi interpretado no palco com uso de *blackface*. A utilização desse artifício se ampara na fala da personagem, que exclamava “*ser escuro na cor*”. Alfredo Silva, por sua vez, — o intérprete do mulato Horácio —, não era pintado para a peça. Na foto analisada, seus traços negros parecem ter se restringido a uma peruca crespa. Seu tom de pele branca não foi um obstáculo para que ele interpretasse uma personagem mulata. Isso nos leva a sugerir que somente as personagens tidas como pretas eram caracterizadas com o *blackface* na companhia do São José. Corroborar-se, assim, com a ideia de Paulo de Almeida de que era recorrente a tonalidade de pele clara, ou branca, nos intérpretes de mulatas e mulatos no teatro de revista.

Em uma outra foto, localizada no jornal *O Malho*, de 29 de novembro de 1924, é possível perceber um ator com seu rosto pintado de preto. A imagem deixa evidente a diferença da cor das mãos em relação à cor do rosto do homem fotografado: enquanto o rosto nos remete a uma pessoa negra, as mãos denunciam que o ator da foto era branco. Não foi possível encontrar referência à personagem representada na fotografia e, provavelmente, ela fazia parte de um quadro secundário da peça. Diferentemente de muitos atores norte-americanos que, ao se pintarem de preto, optavam por utilizar uma luva branca nas mãos, nenhum dos atores fotografados utilizava luvas. Em *Seccos e molhados*, ora estão com o rosto e as mãos pintadas, como Sr. Roxo de Alegria, ora somente com o rosto pintado de preto.

Essas personagens negras, retratadas em ambas as fotos de *Seccos e molhados*, mostram que, apesar de elas utilizarem em seus rostos a tinta preta, seus traços faciais não foram racializados, isto é, as bocas e os narizes não foram pintados de modo a aparentar serem

maiores do que realmente eram. Porém, a *jazz band* – que aparece em uma cena de baile no bairro de Botafogo – foi caracterizada segundo a lógica do grotesco, com maquiagens que aumentavam os olhos e as bocas – assim, em uma mesma peça era possível fazer diferentes usos da técnica de *blackface*.

Por meio do texto da peça, tal como datilografado, sabe-se que a banda de jazz aparecia durante um evento na mansão de Botafogo. O fato de as personagens da *jazz-band* serem negras é compreensível, pois, na década de 1920, essas bandas norte-americanas eram associadas à população negra dos Estados Unidos. O próprio ritmo musical do *jazz* era veiculado como um “ritmo negro”. Grandes bandas compostas por afro-americanos se apresentavam em teatros, cabarés e cafés de Paris em um período em que esses ritmos negros dançantes eram um dos símbolos da modernidade (BARROS, 2005, p. 42). Algumas destas *jazz-band* já tinham se apresentado no Brasil junto com companhias estrangeiras de teatro.

A febre da *jazz-band* no Rio de Janeiro também era entendida como símbolo do que era moderno. Daí o surgimento de diversas bandas na cidade, inclusive com integrantes brancos. Gomes (2004) e Barros (2005) conseguiram identificar um número bastante significativo de *jazz-bands* no Rio de Janeiro, o que demonstra a popularidade do estilo na época. É importante destacar, também, que essas bandas não se limitavam somente a um ritmo, pois, segundo Barros (2005, p. 39) elas tocavam de tudo um pouco.

O fato de os integrantes da orquestra terem utilizado as marcações completas de *blackface*, conforme pode ser visto nas fotos comentadas, evidencia que essa prática não ocorria somente pela relutância em colocar atores e atrizes negros nos palcos da capital. Martha Abreu (2017), ao escrever sobre *minstrels shows* ocorridos no fim do século XIX e no começo do século XX, mostrou que parte da prática do *blackface* não era feita somente para impedir a presença negra nos espetáculos. Um dos principais fatores que levavam artistas brancos a se pintarem de preto e performarem gestos, falas e danças de maneira exagerada era debochar de manifestações culturais tidas

como negras que foram criadas nas senzalas ou no pós-abolição. Assim, o *blackface* servia como uma forma de caricaturar tanto a população negra quanto a sua musicalidade. Vejamos:

Com graxa preta e com lábios e olhos exagerados, em caricaturas grotescas e racistas, os *blackfaces* ridicularizavam nos palcos, pelas vestimentas, quadros cômicos, performances de gestos, falas e danças, as pretensas ingenuidades e alegria musical dos escravos nas velhas plantations do sul estadunidense. Mesmo que as músicas tenham nascido da mestiçagem e das trocas culturais entre senhores e escravizados, esses espetáculos divulgavam e representavam, em imagens pejorativas e risíveis, personagens negros”. (ABREU, 2017, pos. [654])

Apesar de não ter nascido nas senzalas, o *jazz* foi um ritmo que revolucionou tanto a música quanto a dança no começo do século XX. Mesmo muito consumido pela população branca, a batida frenética e os movimentos corporais intensos causavam espanto no público que lotava as casas de espetáculo. Essa associação entre musicalidade negra e jocosidade nos possibilita entender a escolha de Luiz Peixoto e Marques Porto por utilizar as marcações completas de *blackface* em seus músicos.

No teatro de revista era possível rir não somente das personagens como também das apresentações musicais que ocorriam nos palcos, então, o *blackface* podia ser utilizado como uma maneira de suprir a ausência de atores negros nas companhias profissionais de teatro, mas, além disso, era também uma forma de causar o riso da plateia, ironizando um grupo social que estava no centro do debate sobre a nacionalidade, a identidade e o pertencimento. Mas *Seccos e Molhados* não foi a única peça de Luiz Peixoto a fazer uso do *blackface*. Durante a pesquisa consegui encontrar ao menos outras quatro peças com menções e/ou fotos com a presença das máscaras pretas. O intervalo de tempo entre a produção das quatro peças de sua autoria - *Forrobodó*, *Flor do Catumby*, *Seccos e molhados* e *Guerras aos mosquitos* – é de dezessete anos. Isso demonstra o quanto essa prática foi duradoura no teatro nacional.

A última peça que localizei com fotos de *blackface* estreou em 1929. Luiz Peixoto contou novamente com a parceria de Marques Porto para produzir *Guerra aos mosquitos*, encenada no Teatro Carlos Gomes. A dupla seguiu recorrendo à prática do *blackface*, no elenco principal. As fotos da peça nos mostram personagens negras interpretadas por atores brancos.⁵ Novamente, a musicalidade aparece de forma entrelaçada às máscaras negras. As fotos, tiradas um ano antes da virada da década de 1920 para 1930, nos fazem pensar o quanto foi longa essa prática no teatro nacional. Em plena década de 1920, quando se consolidavam nos âmbitos acadêmico e artístico as interpretações acerca da harmonia racial brasileira, os teatros pareciam seguir com a reprodução dos estereótipos racistas e com as interdições da presença da população negra nos palcos.

CONCLUSÃO

Compreendemos que a peça *Seccos e molhados* expressou como o *blackface* se constituiu como uma estratégia, em primeiro lugar, de formação de tipos-sociais a partir da combinação de uma série de elementos organizadores de uma visão caricata da cultura negra, constituída em torno do excesso, como premissa que se desdobra em todas as direções. Era um excesso fenotípico, no qual os traços negros eram compreendidos como grotescamente expandidos; era um excesso em relação aos costumes, porque ultrapassava a polidez e transformava-se no grotesco; era um excesso que se expressava em uma movimentação alucinante na música, na dança e nos gestos. Ao

⁵ Em uma imagem da revista *Guerra aos mosquitos*, presente no acervo da SBAT, encontram-se cinco atores e duas atrizes, além de dançarinos e músicos com a pele exageradamente pintada de preto e bocas largas pintadas de branco. O cenário nos mostra que essa cena está ocorrendo perto do morro da Mangueira, uma parte da cidade ocupada por indivíduos mais pobres. Na cena, há a realização de um casamento – e é possível observar a presença de dois noivos e um padre na parte central da cena. No canto direito, a personagem, com calça quadriculada, aparenta ter realizado um passo de dança com os joelhos próximos e os braços abertos. Os bailarinos estavam com o mesmo figurino e realizavam uma coreografia.

mesmo tempo, era algo a mais do que aquele excesso que se apresentava na figura do mulato, pois sentia-se ainda a necessidade de acrescentar a pintura da pele.

Se, além disso, o *blackface* se constituiu como uma prática excludente, é porque ele visava conduzir a um riso catártico, muito próprio aos espetáculos que começavam a aparecer nesses princípios da cultura de massa em que o riso era sempre um riso direcionado ao outro. Embora o *blackface* no teatro brasileiro ainda seja um assunto pouco estudado pela historiografia, o uso dessas máscaras negras foi um elemento decisivo na representação de negros e negras nos palcos cariocas, na construção do imaginário social sobre sujeitos negros e na limitação das oportunidades de atores e atrizes negras nas principais companhias teatrais do período. As representações negras se faziam presentes em um jogo no qual a sua presença era expressa e fazia rir pela ausência dos representados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Martha. *Da Senzala ao Palco: Canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1920*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2017.
- AGUIAR, Mariana de Araujo. *O teatro de revista carioca e a construção da identidade nacional: O popular e o moderno na década de 1920*. Dissertação (Mestrado-PPGH) – UNIRIO. Rio de Janeiro. 2013.
- ALMEIDA, Paulo Roberto de. *A presença negra no teatro de revista dos anos 20*. Dissertação- Universidade Federal Fluminense, 2016.
- BARROS, Orlando. *Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.
- GOMES, Tiago de Melo. *Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da primeira república. Topoi (Rio J.) vol 5*, Rio de Janeiro Junho/Dezembro, 2004.
- GOMES, Tiago de Melo. *Lenço no Pescoço: O malandro no Teatro de Revista e na Música Popular “nacional”, “popular” e Cultura de Massa dos anos 1920*. Campinas, SP, 1998.
- GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura de revista dos anos 20*. Campinas: Editora Unicamp, 2004.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *A modernidade negra. Revista Teoria e Pesquisa*. Volume 42, nº 43, junho/2003.
- LOPES, Antônio Herculano. *Vem cá, Mulata*. Revista tempo. Volume 26, nº 62, outubro/ 2006.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado!: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1991.
- PINTO, Rebeca Natasha de Oliveira. *Aracy Côrtes em revista: gênero, teatro e educação no Rio de Janeiro na Primeira República*. Tese (Doutorado – Educação) – FEUFF, UFF. Niterói, 2018.
- RUIZ, Roberto. *Teatro de revista no Brasil: do início à primeira guerra*. Rio de Janeiro. INACEN, 1988.

O ARQUIVO LOURDES RAMALHO E O PROGRAMA TEATRAL: UM ESTUDO DE CASO

MONALISA BARBOZA SANTOS COLAÇO

PALAVRAS INICIAIS

A pesquisa em andamento se volta à análise-interpretação da *cultura teatral*, com ênfase sobre uma experiência local, circunscrita à Campina Grande, cidade no interior da Paraíba, em que, mediante pesquisa documental, procederemos à investigação da *história dos espetáculos* montados ali, a partir de textos dramáticos de uma autora. Em tal espaço, o nome de Maria de Lourdes Nunes Ramalho (1920-2019) é basilar quando se pretende tratar das dinâmicas culturais e teatrais ali ocorridas durante a segunda metade do século XX. Ela, apesar de ainda não ter alcançado uma abrangência nacional, no que tange à recepção de sua obra, vem recebendo uma atenção crescente da crítica nos últimos anos, apontando para o reconhecimento de seu papel no desenvolvimento de um projeto artístico significativo

em face do sistema teatral nordestino (de modo mais amplo) e paraibano (de modo mais específico) sem que sejam esquecidas as suas incursões transatlânticas, já que foi montada e remontada também em terras lusas.

No início da década de 1970, a trajetória de Lourdes Ramalho foi marcada por um momento de autorreconhecimento de sua atividade estética enquanto dramaturga, na medida em que se intensificava a sua atuação como empreendedora cultural, a partir de seu envolvimento com diversos projetos ligados ao fazer teatral campinense, cujo “momento decisivo” se deu no ano de 1974, quando se deu a estreia da primeira montagem de seu texto *Fogo-Fátuo* (Cf. MACIEL, 2019). É nesse período que, diante dessa consciência artística, a já reconhecida professora e poeta dedica-se com afinco à produção, sistematização e registro de suas atividades teatrais, já desenvolvidas desde a sua atuação nas escolas em que lecionava, passando a atuar naquela *cultura teatral*.

Com base nisso, buscamos adotar uma postura em que se considera tanto o texto dramático como a atividade cênica desenvolvida em torno dele, rompendo o primado de uma dramaturgia fechada em si, adotando, pois, uma consciência histórica para a sua análise-interpretação e compreendendo o lugar do texto neste complexo sistema cultural. A história dos textos, assim, está sendo tomada a partir da análise de livros já publicados ou pela documentação que compõe o acervo pessoal da dramaturga (manuscritos e datiloscritos) e também pelos conjuntos documentais que podem ser localizados junto ao Arquivo Nacional/Seção de Processos Teatrais referentes à censura prévia de textos-espetáculos, considerando a relação entre o teatro e as políticas de Estado – principalmente, no que se refere a um entendimento em face da composição das peças e de suas montagens em vista de editais e financiamentos públicos.

A perspectiva em torno da *história dos espetáculos* funda-se na compreensão que considera não só os textos dramáticos, mas uma história a ser (re)contada através dos vestígios que tragam as marcas do fato teatral, lidando, para isso, com a análise das fontes (Cf. BRANDÃO, 2001). Tal história está sendo investigada por meio da

pesquisa documental, etapa que se desenvolve a partir da organização e coleta de materiais no arquivo pessoal da dramaturga, a que chamamos Arquivo Lourdes Ramalho (doravante, ALR), em que se reúnem, além dos seus textos dramatúrgicos, materiais ligados ao processo de criação, à montagem e à recepção dos espetáculos (tais quais: dossiês, programas, cartazes, críticas, fotos de ensaio e matérias de jornais) bem como às dinâmicas de trabalho dos grupos aos quais se vinculavam.

Lidamos, pois, com o debate historiográfico e teórico-crítico em busca de tendências estético-formais que dizem da organização de um *sistema teatral*, considerando o período delimitado entre fins dos anos de 1970 e meados de 1980. A pesquisa no arquivo pessoal e em arquivos públicos visa entender quais documentos e tipologias o compõem, questionando-se os limites que podem ser estabelecidos entre a vida privada e a história de um indivíduo na arte. Desse modo, através da análise dos espetáculos ramalhianos, buscamos testar a hipótese de que é possível perceber uma iniciativa em face da manutenção de um projeto de teatro de grupo, com muita ênfase sobre a constituição de um repertório, iniciado com a Fundação Artístico Cultural Manuel Bandeira (FACMA), passando pelas atividades ligadas à Sociedade Brasileira de Educação Através da Arte (SOBREART) e, posteriormente, ao Grupo Cênico do Centro Cultural Paschoal Carlos Magno (CCPCM).

Nesse estudo de caso, consideramos alguns elementos necessários para a compreensão da pesquisa arquivística, da tipologia documental, especificamente, do *programa teatral* da montagem do espetáculo *A Eleição* [estreado em 1978, em Campina Grande-PB]. Ou seja, empreende-se a busca por uma história deste espetáculo, de modo que se possa privilegiar o momento de mudança do modo de sentir/formar da dramaturga Lourdes Ramalho em relação à tessitura de um trágico-regional (tema já bastante percorrido em sua fortuna crítica) para uma dinâmica ainda mais ligada às convenções do regional, mas sob uma perspectiva cômica. Ainda nesse recorte, privilegiaremos a discussão que toma os diálogos estabelecidos, as interrelações e o exercício das funções dos artistas que geraram os documentos do arquivo pessoal.

O ARQUIVO PESSOAL

As lacunas de informações e a efemeridade do espetáculo teatral são elementos que fazem parte da trajetória daquele que lida com a história do teatro. Essa é uma posição corrente entre os pesquisadores da grande área das Artes Cênicas, porém, é necessário se retornar a ela para compreender a constituição dos arquivos enquanto suportes desse efêmero. A definição de *arquivo* está relacionada à noção de *fontes*, na medida em que elas podem ser entendidas enquanto

vestígios do passado que os homens e o tempo conservaram, voluntariamente ou não – sejam eles originais ou reconstruídos, minerais, escritos, sonoros, fotográficos, audiovisuais, ou até mesmo, daqui pra frente, 'virtuais' (ROUSSO, 1996, p. 86).

Nossa postura, pois, será de compreendê-los a partir da busca de uma narrativa. Nesta direção, consideramos que os eventos teatrais, apesar de serem efêmeros, deixam rastros (as fontes) e que, nesse campo de pesquisa, eles possibilitam a investigação do processo em que se deu a passagem de uma obra dramaturgica para uma obra cênica, por exemplo. Assim, tais rastros trazem marcas dos agentes produtores envolvidos, mas também da natureza do contexto em que o próprio documento surgiu. Com isso, o cruzamento de diferentes tipologias documentais, para além do texto dramaturgico, relaciona-se ao elemento central da pesquisa, a *história do espetáculo*.

O tratamento dos arquivos e documentos oriundos da prática teatral está relacionado diretamente à acumulação de tais fontes no âmbito privado, sendo a discussão sobre o *arquivo pessoal* (de um ator, de um diretor, de um dramaturgo, ou mesmo de um fã) um ponto determinante para o percurso metodológico. Com isso, o pesquisador poderá lidar com duas possibilidades na pesquisa em teatro, conforme o dizer de Brandão (2017): uma que abarca as realidades dos agentes criadores e outra que se refere à atuação dos agentes receptores. No primeiro caso, dos atores, do dramaturgo, do diretor,

por exemplo; e o segundo, conseqüentemente, dos espectadores ou dos fãs.

Ao lidar, portanto, com o arquivo de um artista de teatro, entendemos que nele há (bem como nas relações estabelecidas com seus contemporâneos) uma busca pela construção de uma imagem pessoal enquanto artista. Por isso, os diálogos estabelecidos, as inter-relações e o exercício das funções dos artistas gerarão documentos que poderão formar um *arquivo pessoal*, o qual revela uma memória relacionada à trajetória de uma vida, apontando para os caminhos estéticos percorridos, as relações interpessoais travadas, os projetos que foram almejados e/ou alcançados e os que puderam se materializar – tudo isso expresso naquela seleção, disposta a quem tenha acesso àquele conjunto documental, em que as relações pessoais e/ou sociais foram fatores determinantes para a sua elaboração.

No arquivo pessoal, portanto, é possível encontrar diversos suportes “como papel, fotografias, gravações, filmes, vídeos, colecionados pela família ou pelo próprio sujeito ainda em vida. Falar de arquivo e de guarda de documentos é falar de memória” (ROUCHOU, 2013, p. 252). Ou seja, estamos em um terreno em que um conjunto documental é produzido por pessoas físicas, no âmbito privado – em outros termos, a constituição dos documentos de um arquivo pessoal está ligada às atividades desenvolvidas e aos interesses de um indivíduo ao longo de sua vida.

Ao lidarmos com os documentos referentes à atuação de Lourdes Ramalho em meio às dinâmicas teatrais campinenses, compreendemos que os ALR acabam por construir uma narrativa relacionada àquela figura pública em face de sua obra. Nesse sentido, lidar com os documentos resultados do contexto de atuação da dramaturga aproxima-nos aos estudos referentes à “escrita de si”, na medida em que, conforme Gomes (2004), a “produção de si” atrela-se tanto a gêneros estritamente biográficos, tais quais os diários, como também à elaboração de uma “memória de si”, advinda daquilo que é colecionável – objetos ou outros documentos ligados à história de um indivíduo –, já que “o indivíduo moderno está construindo uma identidade para si, através de seus documentos, cujo sentido passa a ser alargado” (GOMES, 2004, p. 11).

Em nossa experiência, os documentos que formam o ALR envolvem a ligação entre a sua participação na cena teatral: como dramaturga em vista de seu processo de criação e como alguém que atuou para a produção e gerenciamento dos grupos aos quais estava vinculada, enquanto uma empreendedora cultural, nos termos já bem descritos nos escritos de Maciel (2019).¹ Tal compreensão nos leva a entender a dramaturga na qualidade de artista muito consciente do exercício de uma função, um ofício, permitindo-nos relacioná-la ao que estava em seu entorno, na medida em que isto resulta na atividade de produzir documentos que foram sendo sistematizados. É neste sentido que é possível afirmar que a constituição do arquivo pessoal

tanto em termos de elaboração quanto de acumulação dos registros, atende a necessidades e interesses particulares, que correspondem à ligação do titular com os fatos, ações, eventos, funções e relações sociais que envolvem a vida de um indivíduo (FONTANA, 2017, p. 17).

É sob essa perspectiva que buscamos lidar com o ALR, uma vez que os documentos que formam esse arquivo nasceram da atuação da dramaturga na cultura teatral campinense, cujo processo de amadurecimento é marcado por uma vontade de registrar, salvaguardar e colecionar aquilo que a representasse nas interrelações estabelecidas. Esse conjunto documental ainda não possui uma organização sistemática, por ordem cronológica ou por temas específicos, carecendo de tratamento adequado. Até agora, uma parte das fontes está alocada em pastas e caixas, com indicações sumárias, tais quais “textos dramáticos”; “documentos do Centro Cultural”; “textos para adultos”; “teatro infantil” etc.

¹ É importante situar que Lourdes Ramalho dispunha, em sua casa (situada em Campina Grande, PB), de um ambiente que antes dava lugar aos ensaios e às reuniões dos grupos de que era mentora. Hoje, esse ambiente reúne, sob salvaguarda de sua família, além de sua biblioteca pessoal, um grande volume de documentos relacionados à sua trajetória na arte. Antes do falecimento da dramaturga em 2019, foi desenvolvido, por iniciativa da sua família, um trabalho inicial de organização dos materiais disponíveis, porém este não foi finalizado – o que, apesar de ter promovido algum avanço em termos de sistematização, também acabou descaracterizando a feição inicial de alguns conjuntos documentais.

Em nossa trajetória de pesquisa, temos buscado empreender um processo de inventário das fontes que compõem essas caixas e arquivos.² Esse trabalho de levantamento, iniciado por mim, ocorreu com uma atenção maior às caixas que possuem documentações de espetáculos, onde se encontram muitos datiloscritos de textos dramáticos (éditos e inéditos), programas de espetáculos (dos grupos locais ou de outros lugares que montaram textos da dramaturgia, em outras cidades e Estados). Há, também, fotografias, programações de festivais, documentos administrativos do CCPCM, cartazes, notícias, currículos, recortes de jornais soltos, informativos, cópias de projetos desenvolvidos nas escolas, desenhos etc. – ou seja, um vasto universo de tipologias que deve ser sistematizado e compreendido dentro da atuação de Lourdes Ramalho.

Diante dessas questões, entendemos que o arquivo funciona como um todo orgânico que reflete as ações registradas pela sua produtora, evidenciando a perspectiva de uma consciência autoral aflo-rada na crescente preocupação com a sistematização e publicação de seus textos. Por isso, a materialização-interpretação dos contextos exige que observemos a constituição destes, levando-nos a questionar a natureza e os motivos da produção/acumulação, bem como visando abordar as tipologias e os suportes que já foram modificados por outros sujeitos para além da produtora desse material. De tal modo, os documentos, que compõem aquele arquivo pessoal, atuam na construção de uma imagem pública de Lourdes Ramalho, apontando para uma maneira de compreendê-la em meio àquele percurso na arte. Em nosso caso, é considerando este arquivo pessoal que construímos o nosso argumento e, com isso, devemos entender que tal sorte de arquivo pode ser avaliado como resultado da atuação profissional, das relações estabelecidas com os agentes do processo e o interesse em erigir uma imagem pessoal (Cf. FONTANA, 2019).

Em meio a toda esta discussão, é importante esclarecer que a identificação da tipologia de um documento é outro elemento cada

² Contudo, diante dos impasses impostos pela pandemia da COVID-19, esse trabalho foi interrompido, mas será retomado o quanto antes, pois vemos que um primeiro passo para os avanços na pesquisa é compreender de que modo esse arquivo é composto em sua totalidade, quais os materiais e tipologias que foram salvaguardadas ali.

vez mais discutido entre os profissionais que lidam com arquivos, sendo essa compreensão um instrumento importante de classificação, avaliação e descrição. Tal esforço metodológico auxilia na compreensão da lógica orgânica de um conjunto documental, na medida em que a análise tipológica observa o objeto e a função que ele assume conjuntamente à configuração de sua espécie documental.

Para fins deste artigo, optamos em realizar um recorte dentro do que está sendo investigado de modo mais amplo na pesquisa realizada, privilegiando a análise de um tipo documental dentre os muitos que formam o ALR, a saber, o programa teatral.

○ PROGRAMA TEATRAL

Os programas teatrais podem reunir uma infinidade de conteúdos relacionados a questões de montagem, à temática trabalhada por um autor, ao processo criativo. Por esse ângulo, estamos lidando com um dos aspectos que atuam sobre as condições de recepção do espetáculo pelo espectador e que funciona como um elemento produtivo de análise, visto se considerar o programa para além da mera divulgação, de uma publicidade ou do caráter informativo que promoveria o espetáculo (Cf. TORRES NETO, 2013).

Assim, é possível recuperar, na análise de alguns programas, elementos que condicionam e estruturam a recepção do público em relação ao projeto estético difundido pelo espetáculo representado. Em outros termos, para além desse caráter propagandístico dos programas, algo corrente no início do século XX, era possível recuperar a elaboração de uma autocrítica, constituindo também o pensamento dos agentes criativos sobre questões estéticas e ligadas à obra encenada, utilizando-se também deste impresso como um espaço de expressão das escolhas realizadas da passagem da obra dramática para obra cênica, bem como constituindo

a expressão do pensamento poético e/ou político do autor, as escolhas estéticas e/ou éticas do grupo de agentes criativos

envolvidos na montagem e oferece pistas sobre o olhar interpretativo dos artistas da cena sobre o material encenado (TORRES NETO, 2013, p. 213).

Ao pensarmos o programa teatral como um documento que possibilita a reflexão sobre os processos criativos e estéticos de uma dada obra, quando recorremos ao programa da montagem do espetáculo apresentado pelo Grupo Cênico Paschoal Carlos Magno, *A Eleição* [1978], estreado sob direção de Hermano José, podemos entender que, para aquele contexto, este impresso foi utilizado não só como um material de divulgação do espetáculo, em que constavam uma listagem do elenco e da ficha técnica. Isso porque esse material foi utilizado pelos agentes envolvidos naquele evento como um modo de divulgar, em seu miolo, um pequeno histórico do grupo, listando os prêmios previamente alcançados em festivais, bem como quais os espetáculos que o antecederam, todos eles vinculados à figura central da dramaturga Lourdes Ramalho. Ali, é partilhado também o objetivo definido e defendido pelo grupo desde a montagem de textos anteriores da mesma autora, enfatizando o objetivo de documentar os hábitos e falares locais sob uma perspectiva política, reagindo contra o colonialismo cultural. Além do elenco (por ordem de entrada) e a ficha técnica, o programa traz também um comentário crítico acerca do espetáculo assinado pelo diretor.

Apresentado em formato de livreto, o programa do espetáculo *A Eleição* possui, além da primeira e última capa, 4 páginas em seu miolo. A primeira capa traz o desenho de uma urna, na qual uma cédula eleitoral de voto impresso é depositada, envolvida por diversos rolos de papel higiênico, os quais formam o título da peça.³ Além do nome da dramaturga, temos, ainda nessa primeira capa, a indicação

³ O desenho da capa faz alusão a dois acontecimentos da peça, para além da metáfora da sujeira em torno da eleição em curso no espaço fictício da ação representada: o primeiro, diz do evento de inauguração de um “cagadouro público” por um dos partidos que está disputando a prefeitura da cidade interiorana de Fundão (município fictício onde se passa a ação); e o segundo quando, em meio a uma sequência de acontecimentos envolvendo a, assim chamada, campanha de “boca de urna” e a compra de votos, um dos candidatos aproveita-se da distração dos guardas que estão fazendo a vigilância da urna e nela deposita uma grande quantidade de dejetos.

de que aquele espetáculo foi apresentado pelo Grupo Cênico Paschoal Carlos Magno. A última capa traz uma propaganda da marca São Braz, especificamente, do Cuscuz Vitamilha, apontando, certamente, para dinâmicas que envolvem os devidos compromissos em face de algum patrocínio para aquela montagem.

Todavia, o que mais chama atenção, na capa, é, justamente, como ela já produz uma espécie de sumário da ação, na medida em que, da urna, onde está sendo depositada uma cédula eleitoral, emergem os rolos de papel higiênico, conduzindo a uma leitura bastante polissêmica. Se, de um lado, se trata, na leitura da imagem, da relação com o clientelismo e a sujeira inerente ao pleito (marcado pela compra de votos e pela necessidade de manutenção do poder já estabelecido) como passos para a necessidade de se “limpar” aquele processo social, metonimicamente representado pela urna em face do seu papel de expressão da democracia. A urna, assim, é tornada síntese das inúmeras misérias relativas à compra-venda de votos por conta de um “cagadouro” público, o que sintetizaria o estado das coisas naquele momento histórico da encenação (fins dos anos de 1970), em que urge a necessidade de higienização de tudo o que se referia à democracia brasileira cassada desde 1964. De outro lado, a imagem também aponta para a própria alienação do eleitorado que, seduzidos pelos favores que lhes são apresentados, podem ser manipulados pelos que buscam se manter no poder, e que, assim, precisam, também, passar pela ação de limpar, produzida enquanto resultado do voto consciente, o que infelizmente não ocorre na ação, mas que, talvez, pudesse, pelo riso acionado, despertar certa consciência crítica no público, em face da urna que, ao fim a ação, está plena de fezes, mostrando a maneira como Fundão, afinal, tornara-se, definitivamente, o “cu” do mundo.

Ao nos atentarmos à página que traz o elenco e a ficha técnica dos envolvidos na montagem, é possível perceber que Hermano José, diretor da peça, participa como um dos personagens, desenhando, também, o cenário. Além disso, outros membros do pequeno grupo acumulam outras funções, a exemplo de Antônio Nunes que, além de atuar, também foi assistente de direção; e da própria Lourdes Ramalho, que aparece como responsável pelos figurinos dessa montagem.

Nesse sentido, a leitura desse documento nos possibilita entender o teatro por uma visada coletiva, em que todos os envolvidos estão co-mungando esforços para a sua criação.

Por isso, o texto do diretor parece refletir sobre um projeto que vai se tornando coletivo, como idealizado pela dramaturga, a qual buscou manter-se fiel a sua proposta de intervenção sobre a vida cultural do lócus, de modo mais efetivo e contrariando a perspectiva meramente documental que, algumas vezes, lhe foi atribuída:

Manter esta fidelidade, não foi difícil, uma vez que o grupo tem montado exclusivamente textos de Maria de Lourdes Nunes Ramalho, inteiramente dentro de sua proposta, ou seja, de documentar hábitos e falares nordestinos, além de outros valores culturais nossos, a cada dia mais deturpados pela influência dos meios de comunicação, com especialidade, a televisão.

Este objetivo por si mesmo, é um objetivo político, já que reage contra o colonialismo cultural, e sendo político, é mais legitimamente teatral. Mas os textos de Lourdes Ramalho não se resumem à documentação: ela sempre enfoca em temas que têm a ver com a exploração do homem pelo homem, nas mais diversas formas.

[...]

Agora, "A Eleição", vem-nos despertar para a realidade de que as massas precisam saber votar.

Em todos os textos, em todas as montagens, a valorização da salopada *[sic]* cultura nordestina, antes que ela possa desaparecer, tragada por elementos estranhos ao seu contexto.

Há um elemento de reflexão e apresentação do objetivo estético que dialoga com o universo poético da obra ramalhiana encenada, pois o grupo apresenta uma série de ideias acerca desse e de outros textos da dramaturga, inclusive quando se compreende o repertório como um conjunto coerente para aquele Grupo que, assim, é tomado em perspectiva de continuidade, desde a FACMA. Pelas palavras do diretor, é possível perceber os ideais que vêm sendo traçados a partir da retomada da trajetória do grupo em montagens de textos anteriores de Lourdes Ramalho. Entendemos, pois, que

pode-se estimar que o programa é uma publicação de caráter coletivo, mas que deve possuir, na origem da organização do seu discurso, uma voz autoral que encaminha o nosso olhar de leitor-espectador, visto que o programa não deixa de ser um discurso sobre a obra (TORRES NETO, 2017, p. 122).

As palavras do diretor refletem, pois, o processo de passagem do texto dramático para o texto cênico, cujo trabalho com a construção dos papéis era uma prioridade para a dramaturga que iniciava os processos de leitura do texto antes mesmo do início do trabalho a ser realizado pelo diretor (Cf. MACIEL, 2019). Em outros termos,

destaca-se o trabalho do elenco com um todo coeso, diante desta primeira preocupação, concernente à construção dos papéis: a vocalidade da personagem, que brota da prosódia e da variante linguística empregada no texto, recheado de expressões, níveis e modos de fala (MACIEL, 2019, p. 89).

A propósito da montagem d'*A Eleição*, o diretor Hermano José, em outra página desse mesmo programa, refere-se a ela como “uma sátira atemporal”, cuja narrativa traz uma campanha eleitoral Pós-Revolução de 1930. Diz, ainda, que a peça é “um satírico comentário sociológico – atemporal – sobre a inconsciência política das massas” – até porque, naquele momento histórico, a peça é encenada apenas seis anos depois do reestabelecimento das eleições diretas, que elegeriam senadores e prefeito pós-golpe de 1964 e do Ato Institucional número 5 (AI-5). Assim, diante da perspectiva do diretor, a dramaturga elaborara “um retrato crítico, bem atual, dos chamados ‘currais eleitorais’”, algo muito importante em um momento em que se almejava a volta das eleições diretas, mesmo que reste a pergunta: “‘O voto direto utilizado inconscientemente resolverá o problema? Não será preciso também partir para a conscientização do povo?’”.

Dialogando com o público receptor e seu contexto, há na construção desse programa, o intuito de fazer com que as ideias defendidas pelo grupo (e materializada no evento teatral) possam alcançar

seu objetivo, revelando que a sátira construída foi aproveitada pela encenação, em que a

direção procurou fazer jus ao gostoso texto que tinha nas mãos, mantendo o tom deliberadamente picante dos diálogos, tão ao gosto do povo para o qual a montagem em especial se destina, e dando-lhe um toque eminentemente caricatural, para o necessário distanciamento.

Com *A eleição*, a dramaturga traz ao palco a regionalidade mais uma vez, porém investindo em uma escrita mais cômica, através de uma crítica à realidade imediata, que pode ter resultado de uma preferência do próprio grupo ou por exigências de mercado (dados que ainda carecem de avanço no que tange a uma interpretação mais adequada), em face daquele contexto em que o AI-5 estava em vias de ser revogado, pondo fim a uma página trágica da história recente, e fazendo se aproximar a esperança de eleições diretas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das reflexões realizadas sobre o trabalho com o arquivo pessoal, foi possível entender alguns pontos relevantes, com ênfase sobre a clareza de que este é um campo de pesquisa relativamente novo, cujas produções teóricas estão em construção. Além disso, é importante reiterar que a discussão realizada aqui tem como objetivo compartilhar alguns elementos de uma pesquisa que encontra-se em fase de construção, ou seja, realizamos um recorte dentro do *corpus* analisado em nossa tese de doutorado, focalizando apenas um tipo documental, pois dentre os diversos documentos que possibilitam a análise do processo criativo da cena, o programa teatral se faz presente no ALR e, através da consulta a esse tipo de documento, pudemos entrar em contato com a dinâmica do projeto estético difundido pela dramaturga.

No fundo do nosso pensamento está a recusa da natureza binária entre o evento e o contexto, na medida em que sempre consideramos o contexto por um viés plural, i.e., no qual pode ser entendida a sua relação com o mundo, pela atuação de seus agentes, por sua recepção e pelo patrimônio artístico que o precede. E, mais ainda, o entendimento de que tais contextos influenciarão na produção do arquivo pessoal, trazendo a interferência de sujeitos que operaram diretamente no e sobre o evento, enquanto uma experiência cultural que é coletiva (Cf. POSTLEWAIT, 2009). O programa teatral, nesse sentido, é uma mostra documental que interfere sobre a suposta efemeridade do evento, abrindo perspectivas para a análise de como um espetáculo foi criado, integrando o horizonte de expectativas e ajudando o espectador a alcançar, pela formalização do evento teatral, uma interpretação possível da obra cênica.

No decorrer dos argumentos aqui expostos, pudemos compreender e compartilhar algumas poucas experiências desenvolvidas na lida com o ALR, bem como traçar considerações sobre o programa teatral, testando e corroborando a hipótese de que a dramaturga, junto aos grupos cênicos, trazia um projeto estético consciente da dinâmica regional, utilizando o cômico como um modo de tecer críticas às dinâmicas de “exploração do homem pelo homem”. ***

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRANDÃO, T. Falas de camarim: história oral e história do teatro. *Sala Preta*, Brasil, v. 17, n. 2, p. 72-83, dez. 2017.
- BRANDÃO, T. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. *Sala Preta*, São Paulo, ano 1, v. 1, p. 199-217, 2001.
- FONTANA, F. S. O que existe de permanente no reino do efêmero - os arquivos pessoais e o patrimônio documental do teatro. *Sala Preta*, São Paulo, v. 17, n.2, p. 11-25, dez. 2017.
- FONTANA, F. S. Os ofícios e o processo de criação: notas sobre a historiografia e o patrimônio documental do teatro. In: FONTANA, F. S.; GUSMÃO, H. B. *O palco e o tempo: estudos de história e historiografia do teatro*. Rio de Janeiro: Gramma, 2019. p. 273-290.
- FONTANA, F. S.; SCHMIDT, C. M. S. O teatro, os arquivos pessoais e os registros dos processos de criação. In: CAMPOS, J. F. G. (org.). *Arquivos pessoais: fronteiras*. São Paulo: ARQ-SP, 2020. p. 421-458.
- GOMES, A. C. *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- MACIEL, D. A. V. *Lourdes Ramalho em cena: modernidade teatral, dramaturgia e regionalidade*. Campina Grande: EDUEPB, 2019.
- POSTLEWAIT, Thomas. *The Cambridge introduction to theatre historiography*. Cambridge: Cambridge University press, 2009.
- ROUCHOU, J. Álvaro Moreyra: um arquivo para dois. In: TRAVANCAS, I.; ROUCHOU, J.; HEYMANN, L. (orgs). *Arquivos Pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013, p. 249-262.
- ROUSSO, H. O arquivo ou o indício de uma falta. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 17, p. 85-92, jul. 1996.
- TORRES NETO, W. L. Programa de teatro como documento: questões históricas e metodológicas. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 26, p. 205-219, jan. 2013.
- TORRES NETO, W. L. Programas de Teatro: objeto e fonte. *Sala Preta*, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 114-129, dez. 2017.

“POR SUA CONTA E RISCO”: DATAÇÃO DE *SIR THOMAS MORE* COM BASE NAS INTERVENÇÕES DO CENSOR, DE SHAKESPEARE E DE OUTROS DRAMATURGOS

RICARDO CARDOSO¹

INTRODUÇÃO

The Book of Sir Thomas More (c. 1600-4) é o manuscrito de uma peça composta entre o fim do século XVI e o início do XVII, conhecida comumente como *Sir Thomas More*. O documento contém folhas do texto original somadas àquelas adicionadas em um processo de revisão para reavaliação da autoridade da época. Assim, em algumas dessas folhas estão presentes anotações reprobatórias feitas pelo censor, e em outras se encontram adições de outros três dramaturgos, dentre eles William Shakespeare. Além de caracterizar importante fonte para os estudos sobre colaboração autoral e materialidade dos

¹ Esta pesquisa tem financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, processos 2017/07455-4; 2019/01297-3), à qual o autor é profundamente grato.

textos dramáticos, o conjunto nos permite investigar como o processo censório no drama renascentista inglês funcionava com base em assuntos/tópicos.

Apoiado em apontamentos do censor para exclusão de trechos, proponho uma hipótese para a datação e os motivos que podem ter ocasionado a reprovação dessa peça na forma como havia sido originalmente escrita. Essa proposta levará em consideração o exame dos principais estudos em relação à obra, as hipóteses disponibilizadas por eles e alguns eventos específicos que marcaram a sociedade inglesa na passagem do reinado de Elisabete I (1558-1603) para o de Jaime I (1603-1625).

HIPÓTESES DE DATAÇÃO E CENSURA

A maior parte dos especialistas concorda que a peça teria sido escrita por Anthony Munday (1560-1633) com a colaboração de Henry Chettle (1564-1607). Munday teria preparado a primeira versão, por sua vez submetida ao censor Edmund Tilney (1536-1610), o qual a teria devolvido com anotações indicando a exclusão de alguns trechos e a reescrita de outros. O manuscrito teria, então, passado por edição e adições por novos dramaturgos colaboradores: Thomas Heywood (1570-1641), Thomas Dekker (1572-1632) e William Shakespeare (1564-1616), além do próprio Henry Chettle. Após as intervenções, o documento registra ainda a organização dessa “segunda versão” por um copista para futura transcrição em cópia limpa e possível nova avaliação do censor (MUNDAY; SHAKESPEARE *et al.*, 2013, 1-129; 344-394; 415-460).

O enredo dramatiza o percurso de Thomas More (1478-1535) como Lorde Chanceler da Inglaterra. A primeira metade do texto gira em torno de uma revolta popular contra a exploração de artesãos londrinos por estrangeiros ricos e a proteção destes pelo Rei. More encontra os revoltosos no auge do evento e consegue, com um discurso, demovê-los de prosseguir. Como recompensa, o protagonista é nomeado conselheiro do Rei e, posteriormente, ascende à posição

de Lorde Chanceler. Na segunda parte da trama, ele cai em desgraça por não se adequar às mudanças religiosas e políticas que Henrique VIII (1491-1547) impõe, sobretudo por recusar-se a assinar alguns “artigos”. Esses incluem uma referência dramática ao Ato de Sucessão (1534) em que se estipulava a filha que o monarca tivera com sua segunda esposa Ana Bolena (1507-1536) – a futura Rainha Elisabete I (1533-1603) – como herdeira do trono.²

Edmund Tilney (1536-1610) se destacou como Mestre dos Divertimentos entre 1579 e 1610; uma de suas principais funções era a análise de todos os textos a serem encenados nos teatros públicos. Ao fim do exame, ele concedia a licença ou determinava alterações para adequação aos limites do que se permitia representar no palco (DUTTON, 2016, p. 13-66). Em sua avaliação de *Sir Thomas More*, o censor indicou primeiramente a exclusão de linhas; depois, a extinção de cenas inteiras; por fim, a retirada de toda a sequência que narrava a revolta dramática, assim como a causa dessa. Essa supressão abrange quase toda a primeira metade do texto.³

Há duas hipóteses principais em torno das quais os estudiosos se reúnem para a datação da composição da obra, ambas calcadas na censura à referida sequência.⁴ Em 1593, Londres vivia uma instável situação de trabalho e carestia graças ao clima ruim e à Guerra Anglo-Espanhola (1585-1603). Nesse contexto, alguns londrinos se revoltaram contra a presença de huguenotes e holandeses que haviam se exilado em virtude de perseguição religiosa e dos conflitos armados em suas nações de origem. Os forasteiros foram acusados de roubo de postos de trabalho e enriquecimento num manifesto polêmico pregado na porta de uma igreja huguenote. Há certa convergência

² Régis A. B. Closes destaca que os “artigos” também possam se referir na peça ao Ato de Supremacia (1534) e ao Ato de Traição (1534), embora em menor escala. Thomas More recusou-se a assinar todos eles (CLOSEL, 2016, p. 276).

³ Para as anotações de Tilney e citações do texto de *Sir Thomas More* utilizarei a excelente tradução de Régis A. B. Closes (2016).

⁴ Este e os parágrafos seguintes aprofundam a análise das hipóteses de datação e censura aventadas pela fortuna crítica brevemente descritas em meu artigo ‘A Autoridade Morreu em sua Revolta’ (CARDOSO, 2018). Naquele texto, analiso, em conformidade com a atualmente aceita proposta de datação de 1600-1 do texto original, como foi feita a revisão da peça, enquanto aqui privilegio o exame da composição original e os motivos para a censura, propondo exame de uma nova hipótese de datação.

entre esses argumentos e aqueles utilizados pelos revoltosos na versão original de *Sir Thomas More*. Por isso, alguns estudiosos acreditam que o texto teria sido escrito nessa época e que Tilney teria censurado a dramática revolta devido à proximidade cronológica entre a peça e o evento.

A segunda corrente crítica desconsidera essa leitura baseada unicamente numa abordagem sociológica ignorante das condições materiais necessárias à escrita da peça, tais como a disponibilidade dos agentes envolvidos. O primeiro estudioso importante dessa corrente mais recente, Gary Taylor (1997, 69-144), analisa essas condições em um estudo publicado na década de 1980 e que, desde então, tem sido utilizado como uma das referências para a datação do texto. Taylor afirma que *Sir Thomas More* teria sido escrita entre 1600 e 1601, e revisada entre 1603 e 1604. Esta hipótese seria aprofundada algumas décadas depois por John Jowett em sua paradigmática edição crítica para *The Arden Shakespeare*. A partir de elementos comprobatórios da situação de cada autor e colaborador envolvidos no processo, Jowett estabelece como limites para a escrita, censura e revisão da obra os mesmos anos que Taylor: aqueles entre 1600 e 1604 (MUNDAY; SHAKESPEARE *et al.*, 2013, p. 415-460).

A respeito do motivo que teria levado Tilney a censurar a fictícia revolta, Jowett sugere duas hipóteses. A primeira seria a preocupação do Mestre dos Divertimentos em visitar nos palcos, mesmo que obliquamente, o levante de 1593, o que poderia despertar nova onda de desconforto popular em relação a estrangeiros. No entanto, essa possibilidade é enfraquecida pelo fato de que oito anos haviam transcorrido desde o evento e a tensão de 1593 já então arrefecera. A outra hipótese, sugerida superficialmente pelo crítico, atenta para a proximidade temporal em relação a outro evento, qual seja: o levante do Conde de Essex Robert Devereux (1565-1601) contra o Lorde Secretário Robert Cecil (1563-1612). Em 1601, Essex e sua facção decidiram armar um golpe para depor Cecil do Conselho Privado. Embora tenham marchado pelas ruas de Londres, a esperada adesão dos cidadãos não ocorreu. Essex, que era amado pelos súditos de Elisabete I, foi condenado pela acusação de conspiração contra a Rainha, ge-

rando forte comoção popular (WERNHAM, 1994, p. 347-360). Segundo essa hipótese, Tilney teria evitado cenas que pudessem lembrar aqueles acontecimentos ainda recentes, e por isso teria censurado a sequência da revolta na peça. Entretanto, um dado relevante se contrapõe a essa opção de datação de 1600-1 para a elaboração da obra: a importante observação final de Tilney em seu veto. No cabeçalho da cena inicial, o censor fez uma anotação final em que ordena a retirada da dramática rebelião, assim como de sua “causa”:

Abandone totalmente a insurreição e sua **causa**, e inicie com Sir Thomas More nas Câmaras do Prefeito com um relato posterior de seu bom serviço realizado, sendo Xerife de Londres, sobre uma rebelião contra os Lombardos. Somente por um curto relato e não de outra forma, por sua conta e risco (CLOSEL, 2016, p. 201; grifo meu).

É importante lembrarmos que a *causa* da dramática revolta era a luta contra os privilégios de ricos estrangeiros em Londres, algo distante da motivação de Essex em seu levante, qual seja, a deposição de Cecil (ou da Rainha, segundo a acusação).

Essa segunda hipótese de Jowett sobre os motivos para a censura levanta uma questão difícil de responder dentro do quadro de datação proposto. O veto ao levante contra estrangeiros não esclarece por que Tilney teria ignorado a presença de outro tema incômodo a Elisabete I: o aspecto sacrificial da morte de Thomas More, tanto religioso quanto político. A velha Rainha talvez pudesse afetar-se com a representação favorável daquele que era visto como mártir pelos súditos adeptos da antiga fé. No início do século XVII, os católicos ingleses sofriam constrangimentos, e um retrato elogioso de More poderia ser visto como apoio à recusa em conformar-se à Igreja da Inglaterra. Quanto ao aspecto sacrificial político, More é condenado na peça por se recusar a assinar os “artigos” e aceitar o direito sucessório de Elisabete em prejuízo de Maria Tudor (1516-1558), filha do primeiro casamento de Henrique VIII com Catarina de Aragão (1485-1536). A avaliação de Tilney mostra certa permissão para a per-

manência do assunto no texto, a despeito da reação que teria a Rainha. Há ainda outro elemento agravante à recepção da peça por Elisabete e que também não sofreu qualquer proibição.

Na trama, ocorre uma apresentação teatral na qual o protagonista decide participar como ator. Ao receber o Lorde Prefeito de Londres e outras autoridades para um jantar, More oferece como divertimento a apresentação de uma peça de moralidades chamada *O Casamento do Juízo com a Sabedoria*. Nessa história, o Vício da Inclinação tenta enganar o Juízo e fazê-lo apaixonar-se por *Lady Futilidade*, apresentando-a enganosamente como *Lady Sabedoria*. No entanto, surge Bom Conselho e interrompe o plano ao alertar Juízo, afirmando que este não deveria se deixar enganar por Futilidade, mas sim se casar com a verdadeira Sabedoria. Durante a apresentação, o ator que interpretaria Bom Conselho se ausenta e More se oferece para substituí-lo: é quando improvisa versos e cumpre a função de alertar Juízo. A apresentação é interrompida e More precisa se ausentar graças a um chamado urgente. Na cena seguinte, ele se encontra em reunião com o Conselho Privado e se nega a assinar os “artigos”.

Graças à sequência dessas duas cenas, fica implícito que a “peça dentro da peça” alegoriza a discordância do fictício Thomas More (Bom Conselho) em relação à decisão de Henrique VIII (Juízo) em preferir o casamento com Ana Bolena (*Lady Futilidade*) à Catarina de Aragão (*Lady Sabedoria*). As associações poderiam ser claras o suficiente para uma audiência acostumada com esse tipo de mecanismo dramático, sobretudo a Corte. Elisabete possivelmente reconheceria a alegoria e não ficaria satisfeita pela representação negativa da relação entre seus pais, mas positiva do Lorde Chanceler que se opôs à sua condição de sucessora do trono. More, além de contrário à reforma religiosa, seria também um tipo de inimigo no passado da própria Rainha, admirado por católicos que se opunham a ela no fim de seu reinado. Esses dados problematizam a ausência de críticas contundentes por Tilney em relação a essas representações, sendo seu único grande incômodo a fictícia revolta e sua “causa”, a saber, a indisposição dos londrinos em relação à exploração por estrangeiros endinheirados.

UMA NOVA PROPOSTA DE DATAÇÃO PARA A ESCRITA DA PEÇA

A hipótese aqui proposta é a de que Tilney e os autores do texto original não se preocuparam em relação a como seria a recepção pela Rainha porque ela talvez já não estivesse mais viva; portanto, a obra teria sido escrita após a morte de Elisabete em março de 1603. Durante a ascensão de Jaime Stuart I (1566-1625) ao trono inglês, correram rumores de que ele havia prometido tolerância religiosa no novo reinado. Esses boatos, relativamente bem fundamentados, ocasionaram vultosa esperança católica tanto no reino quanto no estrangeiro. A nova Rainha Ana (1574-1619) não escondia que havia se convertido à Igreja de Roma, algo que os católicos ingleses sabiam e que ela demonstrou publicamente ao recusar a eucaristia protestante durante sua própria coroação, em julho de 1603 (FRASER, 2000, p. 19-97). Possivelmente, não se esperaria que a representação simpática de um herói católico ofenderia a nova família real, assim como certa crítica dramática ao casamento entre Ana Bolena e Henrique VIII. Ao contrário de Elisabete, Jaime não era filho, nem mesmo descendente, de nenhum dos dois. Com esses dados em mente, avento a possibilidade de que a primeira versão de *Sir Thomas More* teria sido escrita nos primeiros meses após a morte de Elisabete I, mais especificamente entre abril e agosto de 1603, quando se aprofundou a atmosfera pró-católica com a ascensão de Jaime ao trono e a recusa de Ana à comunhão protestante em sua coroação.

John Jowett utiliza a caligrafia de Anthony Munday como critério único para estipular um limite para a datação da versão original, qual seja: dezembro de 1602 (MUNDAY; SHAKESPEARE *et al.*, p. 424-425). Sem explicações mais detalhadas, o estudioso afirma que a comparação do estilo de letra de Munday presente em *Sir Thomas More* e aquele presente no manuscrito de *O Céu da Mente*, assinado em dezembro de 1602 pelo mesmo autor, o leva a acreditar que a peça aqui estudada evidencia caligrafia anterior à desse segundo documento. No entanto, é difícil o estabelecimento seguro de uma limitação de datação tendo em vista apenas a variação estilística da caligrafia de Munday entre os poucos meses que separam dezembro de 1602 e meados de 1603. Talvez seja válido considerarmos o período

como curto para o estabelecimento de um limite tão preciso acerca das alterações de caligrafia de um dramaturgo no início da modernidade.

A determinação da companhia que teria a posse do manuscrito original de *Sir Thomas More* em 1603-4 é atualmente inviável, dada a heterogênea participação dos poetas registrada em sua composição e revisão. Jowett não descarta a possibilidade de que o texto estivesse nas mãos da companhia de Shakespeare: a antiga Homens do Lorde Camareiro, que logo no início do novo reinado recebeu patronagem de Jaime e foi renomeada como Homens do Rei (MUNDAY; SHAKESPEARE *et al.*, p. 96-103). Martin Wiggins (2014, p. 278-280) defende a ideia de que a peça foi escrita para a companhia de Shakespeare e revisada também por ela. Essa é a possibilidade que considero mais plausível, visto que não se conhece nenhuma contribuição desse dramaturgo no século XVII para outro grupo além daquele do qual era sócio. Wiggins, dentro dos limites oferecidos por Taylor e Jowett, apresenta seu próprio palpite para a datação: a peça teria sido escrita em 1601, avaliada por Tilney e revisada naquele mesmo ano, em uma sequência ininterrupta. Esse professor sênior do *Shakespeare Institute* toma como base a colaboração de Thomas Heywood, um dramaturgo compromissado, a partir de 1602, com a companhia Homens do Conde Worcester, da qual se tornara sócio. Por questões de exclusividade, Heywood não poderia ter trabalhado na revisão de *Sir Thomas More* em 1603-4. No entanto, Wiggins considera ainda outra possibilidade, a saber, a de que revisões seriam vistas como um trabalho extra, excepcional à exclusividade que os dramaturgos dedicavam às suas próprias companhias.⁵ Dessa forma, Heywood poderia ter colaborado na segunda versão da peça pertencente aos Homens do Rei, mesmo após sua admissão como sócio em um grupo rival. Essa hipótese me parece mais segura; permite pensarmos que a obra teria sido escrita, submetida para avaliação da censura, recusada e revisada em uma sequência ininterrupta, como crê Wiggins. Entretanto,

⁵ John Jowett também acredita que Shakespeare ou Heywood contrariou o acordo de exclusividade com sua companhia, visto que ambos trabalhavam para grupos rivais na época em que a revisão de *Sir Thomas More* foi feita (1603-4) (MUNDAY; SHAKESPEARE *et al.*, 2013, p. 100-101).

acredito na possibilidade de que todo o processo possa ter ocorrido entre 1603 e 1604, no contexto da nova dinastia Stuart.

A nova hipótese de datação aventada aqui é acompanhada de outra, relativa ao motivo pelo qual Tilney teria censurado as cenas de revolta. Como vimos, o censor teria reprovado o texto, caso esse tivesse sido composto no fim do reinado elisabetano, graças às revoltas de 1593 e/ou 1601. Mas se a obra foi composta no início do reinado de Jaime, acredito que o veto teria se dado graças ao evidente caráter estrangeiro da nova família real e do vasto grupo de escoceses que a seguiu rumo ao sul, algo que, até onde essa pesquisa alcançou, ainda não foi levado em consideração nos estudos da peça.⁶ Assim que chegou a Londres, o Rei providenciou cargos para os nobres que o acompanharam. Muitos ingleses esperavam alcançar no novo reinado postos que foram dados para aqueles que vinham do norte. Guy Fawkes (1570-1606), um dos principais articuladores da Conspiração da Pólvora (1605) — o plano de explodir o Parlamento —, confessou que um de seus desejos seria enviar aqueles escoceses de volta pelos ares (FRASER, 2000, p. 212-213). O incômodo com a presença dos vizinhos do norte reverberou até mesmo no palco dos teatros públicos. Ben Jonson (1572-1637) e George Chapman (1559-1634) compuseram para a companhia Crianças dos Divertimentos da Rainha entre 1604 e 1605 a popular peça *Ao Leste, Avante*, em que ridicularizaram o pretense afã dos escoceses em rumar a Londres com seus sotaques considerados inadequados, além de evidenciar o desconforto gerado entre os nativos perante sua chegada. Os dramaturgos foram presos por conta da obra, e Jonson solicitou a intervenção de Robert Cecil

⁶ Em meu artigo 'A Autoridade Morreu em sua Revolta' (CARDOSO, 2018) levei em consideração a hipótese de que a peça teria sido escrita em 1600-1, retomada e revisada em 1603-4 para a defesa do caráter estrangeiro da nova dinastia. Este teria sido considerado pelos proprietários do texto uma oportunidade ideal para nova apresentação à censura, visto que a peça mostra a punição de súditos que se indispõem com o Rei e se levantam contra a presença de estrangeiros em Londres. No entanto, o que investigo aqui é a possibilidade de que a obra possa ter sido escrita no contexto da nova dinastia, ou seja, entre 1603 e 1604, e que a aparição de escoceses em Londres, assim como o caráter estrangeiro da nova família real, teria motivado a censura. Em ambos os textos, avalio a revisão a partir das mesmas premissas e de eventos transcorridos em 1603-4, quando esta teria ocorrido com o intuito de evidenciar a defesa dos interesses de Jaime em relação aos escoceses em Londres.

para sua soltura, argumentando que “a causa (pudesse eu citar alguma mais digna) é [...] uma peça, meu senhor” (FRASER, 2000, 121).

Há uma palavra em comum na carta escrita por Jonson a Cecil sobre a prisão por *Ao Leste, Avante* e a censura de Edmund Tilney à revolta em *Sir Thomas More*, e que pode fornecer uma pista para a compreensão do veto a esta última. Retornemos à anotação do censor no documento: “Abandone totalmente a insurreição e sua causa [...]”. A mensagem de Tilney aponta para o perigo que representava a indicação do motivo da fictícia revolta na peça. Qualquer que seja a data em que ele tenha feito essa anotação, acredito que, naquele momento, certo favorecimento a estrangeiros ricos poderia soar à audiência dos teatros públicos como razão suficiente para um motim, o que seria incômodo às autoridades. A “causa” da prisão de Jonson e Chapman foi a sátira aos escoceses em uma peça; Tilney estaria apontando para o mesmo perigo aos dramaturgos de *Sir Thomas More* — caso mantivessem a “causa” da revolta.⁷ Neste sentido, a censura a uma rebelião contra estrangeiros teria justificção apenas em algum momento próximo a 1593, quando huguenotes e holandeses foram hostilizados, ou a 1603-4, quando certo afluxo de escoceses chegou a Londres. Por questões envolvendo condições materiais acerca dos envolvidos, a primeira possibilidade está atualmente descartada. Já em 1603-4, seria plausível a preocupação da Coroa quanto a uma insurreição contra a presença daqueles que vinham de fora.

Algo que deve ser mencionado aqui, antes de seguirmos para a análise da segunda versão do texto, é que os dramaturgos que colaboraram na revisão do manuscrito original não excluíram a revolta da trama, como ordenou Tilney. Pelo contrário, eles a mantiveram “por sua conta e risco”, embora tenham suprimido alguns trechos e feito novas adições. Buscaremos entender por que a sequência teria sido mantida a despeito da censura, e quais seriam as alterações feitas durante a revisão para garantir a licença em uma segunda avaliação.

⁷ Tanto na carta de Jonson a Cecil, quanto na anotação censória no manuscrito de *Sir Thomas More*, a palavra utilizada é *cause*. Quentin Skinner (2014, p. 25-26) mostra a familiaridade com que os ingleses renascentistas empregavam o conceito de “causa” desenvolvido pelos retóricos antigos. O historiador afirma que o termo se referia a um caso legal em que uma hipótese fosse submetida para julgamento: a causa surgiria da questão (*questio*) em disputa por dois partidos opostos.

A SEGUNDA VERSÃO

A primeira cena do texto original apresenta, em forma de ação dramática, os motivos dos artesãos para a revolta. Nela, um estrangeiro arrasta uma londrina pelo braço, e outro surge carregando os pompos comprados pelo marido desta e explica que os tomou por considerar que carnes nobres convêm apenas aos ricos; há a narração de outras humilhações sofridas pelos ingleses, cujos protagonistas são todos forasteiros abastados. Em vista dos abusos, Lincoln, o personagem que assume a liderança da insurreição, afirma: “É difícil quando a paciência de ingleses precisa ser assim provocada por estrangeiros, e eles nem se atrevem a vingar-se dos males que sofrem” (CLOSEL, 2016, p. 203). Ao fim dessa cena, Lincoln lê o sermão que escreveu para ser proferido por um famoso sacerdote favorável à causa dos londrinos, e que visa angariar amplo apoio popular para a expulsão dos opressores.

Essa primeira cena foi a mais censurada por Tilney, inicialmente com sinais de exclusão de versos, depois de trechos inteiros, e por fim o referido recado de que toda a insurreição deveria ser removida. Por isso, é provável que ela tenha sido excluída no processo de revisão.⁸ Jowett acredita que a cena seguinte a teria substituído como abertura do espetáculo (MUNDAY; SHAKESPEARE *et al.*, 2013, p. 361-2).⁹ A passagem removida é a única do texto original que apresentaria personagens estrangeiros e que remanesceu materialmente no conjunto manuscrito; se realmente foi excluída durante a revisão, tudo que a audiência conheceria como “causa” da revolta seria fornecido por narrações de diferentes personagens. Nessa segunda versão, embora ainda se mencione a exploração dos ingleses por forasteiros, há também outras razões que se confundem e contrastam com essa como motivo do levante.

⁸ Jowett acredita que ela tenha permanecido no manuscrito apenas porque o anverso da folha contém o início da cena seguinte, mas seria retirada fisicamente durante o processo de transcrição para a cópia limpa da peça já revisada (MUNDAY; SHAKESPEARE *et al.*, 2011, p. 361-2).

⁹ Esta segunda cena se inicia com More nas câmaras do prefeito, exatamente como teria sugerido Tilney na mesma anotação em que pede a exclusão da insurreição.

Para a análise do resultado da revisão sobre a insurreição, tomaremos como ponto central o conjunto de alterações feitas na composição de Lincoln, o dirigente dos facciosos. No texto original, Lincoln era mostrado na primeira cena como alguém razoável e informado em virtude das humilhações pelos forasteiros. Com a exclusão dessa passagem, uma adição de Thomas Heywood na segunda versão (cena 4) o apresentaria pela primeira vez no palco como alguém agressivo e irresponsável, pregando aos revoltosos que deveriam incendiar as casas dos estrangeiros sem qualquer piedade. Shakespeare, em uma de suas adições (cena 6), exhibe ainda nova faceta do personagem. Na colaboração do poeta, Lincoln expõe como motivo da revolta a introdução do hábito do consumo de nabos, cultivados com auxílio de esterco, por aqueles que vinham de fora: “Eles trazem vegetais estranhos, que é para a destruição de nossos pobres aprendizes. Para que um triste nabo para um bom coração? [...] Nossa infecção vem, em parte, do fato de comermos nabo” (CLOSEL, 2016, p. 228). Em outras palavras, Shakespeare idiotiza Lincoln por meio dessas afirmações.

Shakespeare intervém também no perfil social dos estrangeiros. Em sua referida adição, o personagem George Betts pede a expulsão daqueles em razão das pretensas vantagens que possuem em relação aos londrinos, uma das poucas constatações que remetem aos motivos para a revolta apresentados na versão anterior. No entanto, Shakespeare também insere, logo após esse comentário, o personagem Thomas More contrariando Betts ao descrever os acusados como “pobres imigrantes” que seriam expulsos com “seus bebês em suas costas com suas tralhas” (CLOSEL, 2016, p. 231), caso a revolta tivesse sucesso. Com isso, o poeta subverte a imagem de estrangeiros ricos e exploradores, predominante na primeira versão; esses passam a ser referenciados como pobres coitados cheios de “tralhas” e expulsos com “seus bebês em suas costas” por uma turba insana, liderada por um idiota.

Em minha percepção, os dramaturgos colaboradores, ao intervir na versão original, relativizaram, sobretudo, os motivos da revolta, confundindo o espectador, que não saberia se o motim ocorre-

ria pelo uso de esterco em plantações de nabos exóticos, pelo consumo destes, pela exploração de pobres por ricos, ou por simples xenofobia. Após a revisão, a audiência não veria um estrangeiro em cena para comprovar a verdadeira “causa” da insatisfação, nem poderia confirmar a partir do figurino o estamento social ao qual pertenceriam os acusados. Como impressão geral, permanece a ideia de que os revoltosos estariam incomodados apenas com a presença de estranhos em meio a uma crise gerada por outros elementos, possivelmente a carestia. Assim, os rebelados são apresentados desprovidos de um motivo concreto a defender. Em relação à ordem de Tilney, toda a sequência do levante não teria sido excluída, mas sua real “causa”, sim.

Para justificar a permanência da insurreição no texto, os dramaturgos podem ter recorrido justamente ao que o censor mais temia: o aspecto tópico. Na revisão, os colaboradores parecem ter buscado direcionar a atenção do censor para o resultado que geraria, no palco, uma rebelião contra a autoridade e a presença de estrangeiros protegidos pelo Rei. Embora haja alterações na composição de Lincoln, o texto original é respeitado em relação ao funesto destino deste personagem: o enforcamento por suas ações. Neste sentido, os revisores, ao transformarem o líder rebelde em um idiota agressivo, condenado ao fim do levante, e tornarem os forasteiros, antes ricos exploradores, em verdadeiras vítimas, buscariam a aprovação da censura. A companhia teria, em consequência, a simpatia de Jaime por sua tentativa de defender a presença dos escoceses em Londres, estrangeiros cercados naquele momento por desconfiança e descontentamento. Qualquer proteção dramática a eles direcionada poderia agradar a nova família real, que também vinha de fora. Sem a “causa”, antes encenada na excluída cena 1, a retórica shakespeariana de More, presente na adição da cena 6, ficaria mais marcante.

CONCLUSÃO

Para elaborar uma proposta de datação do texto original de *Sir Thomas More* em 1600-1, boa parte da crítica especializada utiliza as anotações do censor Edmund Tilney para interdição da primeira sequência de cenas da peça. Mais atentos à exclusão da rebelião, os estudiosos de uma forma ou outra atentam menos ao veto à “causa” desta. Há ainda uma ausência de explicações satisfatórias para a presença de representações no texto que desagradariam a Elisabete I, como a de seus pais numa chave negativa, e aquela elogiosa de um mártir católico.

O que este estudo buscou, em primeiro lugar, foi a investigação de uma nova hipótese de datação, baseada na atmosfera pró-católica ocasionada pela mudança de dinastia no trono inglês, e em um acontecimento que teria levado à censura do levante e, principalmente, de sua causa na peça. Este seria o da convergência entre o que ocorria na primeira versão do texto e o que se desenrolava na realidade londrina no início do reinado de Jaime I: a insatisfação dos ingleses que se direcionava ao favorecimento de estrangeiros pela Coroa. Esses dados permitem a investigação da possibilidade de que a peça tenha sido escrita em data próxima a 1603-4, após a morte de Elisabete, e não em 1600-1, como a crítica atualmente considera. A proposta justifica a existência de elementos dramáticos que incomodariam a velha monarca tanto no texto original quanto na revisão deste.

Hoje em dia, a passagem mais famosa de *Sir Thomas More* é o discurso em que o protagonista defende a tolerância aos estrangeiros. O fenômeno ocorre pela necessidade atual de luta contra a xenofobia e ajuda aos refugiados na Europa. A riqueza material do manuscrito aqui analisado permite a investigação de hipóteses sobre as condições em que esse discurso foi construído por Shakespeare. Além dessa contribuição ser o único trecho dramático que remanesceu na letra do poeta, o conjunto documental mostra o esforço que ele e seus colegas realizaram ao transformar uma sequência de cenas, centrada anteriormente na opressão de artesãos londrinos por ricos estrangeiros, em outra, sobre intolerância a um grupo de imigrantes que inclui fragilizados e inocentes. O estudo da complexidade desse

evento interno à escrita de uma peça no início do século XVII, associado aos processos de censura e colaboração entre dramaturgos de companhias rivais, foi o segundo objetivo pretendido nesse texto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARDOSO, Ricardo. 'A Autoridade Morreu em sua Revolta: censura ao levante contra estrangeiros em *Sir Thomas More* (c.1600-1603/4)'. *Tradução em Revista*, v. 5, p. 253-271, 2018.
- CLOSEL, Régis Augustus Bars. *Sir Thomas More: Estudo e Tradução*. 2016. 358 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 2016.
- DUTTON, Richard. *Shakespeare, Court Dramatist*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- FRASER, Antonia. *A Conspiração da Pólvora: terror e fé na Revolução Inglesa*. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- MUNDAY, Anthony; SHAKESPEARE, William; *et al.* *Sir Thomas More*. Edited by John Jowett. The Arden Shakespeare Third Series. London, Bloomsbury Arden Shakespeare, 2013.
- SKINNER, Quentin. *Forensic Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- TAYLOR, Gary. 'The Canon and the Chronology of Shakespeare's Plays'. In: WELLS, Stanley; TAYLOR, Gary; JOWETT, John; MONTGOMERY, W. *William Shakespeare: A Textual Companion*. Reprinted with corrections. Oxford: Oxford University Press, [1987] 1997, p. 69-144.
- WERNHAM, R. B. *The Return of the Armadas: the last years of the Elizabethan war against Spain, 1595-1603*. Oxford: Clarendon, 1994.
- WIGGINS, Martin; RICHARDSON, Catherine. *British Drama, 1533-1642: a catalogue*. Oxford: Oxford University Press, 2014. Vol. IV.

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Ana Paula Dessupoio Chaves é doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), na linha "Competência Midiática, Estética e Temporalidade". Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens na Universidade Federal de Juiz de Fora (2017). Pós-graduada em Moda, Cultura de Moda e Arte pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2014) e em História do Teatro Brasileiro e Ocidental pela CAL (2021). Graduada em Comunicação Social, bacharel em Jornalismo pelo Centro de Ensino Superior (2013). Também atua na equipe editorial do Jornal Alcar (Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia).

Antonio Gilberto Porto Ferreira, em arte, **Antonio Gilberto**, é diretor, pesquisador, professor e gestor cultural. Mestre em História e Historiografia do Teatro e das Artes (PPGAC-Unirio). Atualmente, doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO.

Beatriz Magno Alves de Oliveira é formada no Bacharelado em Cenografia e Indumentária da UNIRIO. É Mestre em Artes Cênicas e cursa o doutorado na mesma área, ambos pelo PPGAC-UNIRIO.

Daniel Cavalcanti Pimentel é bacharel em Direito (UFRJ). Foi bolsista de IC/CNPq no Laboratório de Estética e Política da ECO-UFRJ, uma plataforma extensionista coordenada pela professora Alessandra Vannucci, que orienta esta pesquisa independente em História do Teatro. Atualmente, é mestrando com bolsa CAPES no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGH-UNIRIO), orientado pela professora Keila Grinberg.

Devalcir Leonardo é Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM - PLE). Teve como orientador Professor Doutor Alexandre Villibor Flory.

Diógenes André Vieira Maciel (Organizador) é professor da Universidade Estadual da Paraíba e Doutor pela Universidade Federal da Paraíba. Desde então, tem se dedicado a orientar pesquisas sobre dramaturgia brasileira, intermedialidade, além, óbvio, de investigações sobre a historiografia da dramaturgia/teatro no Nordeste, com especial ênfase à edição crítica e publicação de textos inéditos da dramaturgia paraibana. É autor do e-book, "Lourdes Ramalho em cena: modernidade teatral, dramaturgia e regionalidade" (EDUEPB, 2019).

Fabiana Siqueira Fontana (Organizadora) é Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2014). Formada também em Arquivologia pela Universidade Federal Fluminense (2017). Atualmente, é professora na Universidade Federal de Santa Maria, no Departamento de Artes Cênicas. Autora do livro "Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno", e uma das organizadoras de "Arquivos e coleções privados Cedoc/Funarte: guia geral", ambos publicados, em 2016, pela Funarte.

Fabricio Goulart Moser é Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (PPGAC/USP). Sul-mato-grossense, ator, diretor, professor e pesquisador do teatro brasileiro.

Frederico de Carvalho Ferreira é Doutorando em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará-UFPA. Docente do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá-UNIFAP. Mestre em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia-UFU; Licenciado em Educação Artística - Habilitação em Artes Cênicas-UFU.

Giovanna Zamith Cesário é formada em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestra no Programa de História Social (PPGHIS-UFRJ) também pela Universidade Federal do

Rio de Janeiro. Atualmente, é doutoranda em história social pelo Programa de Pós-graduação em História Social da UFRJ (PPGHIS-UFRJ). Atualmente estudo sobre o teatro brasileiro, no Laboratório de pesquisa em história das práticas letradas (PEHL).

Guilherme Diniz é pesquisador, ator e crítico teatral. Licenciado em Teatro pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG) e mestrando em Literatura Brasileira pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG). Como crítico colabora no site Horizonte da Cena. Estudou Literaturas e Dramaturgias Africanas de Língua Portuguesa, bem como Análise e Crítica do Espetáculo na Universidade de Coimbra, pelo programa Abdias Nascimento/CAPES. Foi Coordenador de Cultura da APEB, Associação de Pesquisadores e Estudantes Brasileiros em Coimbra, organizando eventos e projetos artístico-culturais. É um dos Produtores e Consultores do Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras de BH. É atualmente o Diretor Artístico do Teatro Municipal Geraldina Campos de Almeida, Pará de Minas/MG.

Henrique Vertchenko (Organizador) é Mestre e Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG, PPG-HIS), sob orientação da Prof.^a Dra. Eliana de Freitas Dutra, onde pesquisou publicações e bibliotecas de teatro na primeira metade do século XX. Desde 2011 é membro do grupo de pesquisa "Brasília: escritos e leituras da nação", trabalhando com teatro moderno, publicações, crítica teatral, intelectuais e Nelson Rodrigues.

Isabella Santos Pinheiro é doutoranda em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHIS/UFRJ). Mestre em História pelo mesmo programa. Especialista em Docência com ênfase em Educação Inclusiva pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais; e graduada em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Julia Lanzarini é Mestre em História pela PUC-Rio. Graduiu-se em bacharelado e licenciatura em História pela UFRJ, com

intercâmbio acadêmico na Université Paris VII- Diderot. Atualmente, é professora de História na Escola Alemã Corcovado e no Projeto de Ensino Cultural Educação Popular (PECEP).

Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz é um jornalista pernambucano, ator, crítico, pesquisador teatral, Mestre em História e, atualmente, doutorando em Artes Cênicas na UNIRIO.

Leticia Gomes do Nascimento é Mestra em História pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura pela mesma instituição de ensino.

Lissa dos Passos e Silva é Mestra em História Social – Universidade Federal Fluminense. (UFF), onde foi orientada pela professora Martha Campos Abreu.

Ludmila Patriota é doutoranda em Sociologia no Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba, mestra em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco, graduada em Ciências Sociais e atriz. Desenvolve pesquisas e tem interesse nas áreas de estética e política, teoria crítica e teatro.

Monalisa Barboza dos Santos Colaço é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba. Atualmente, realiza pesquisa no âmbito da Historiografia do Teatro Campinense. Possui Mestrado pelo PPGLI/UEPB, desenvolvido na linha de Literatura, Memória e Estudos Culturais (2019). Licenciada em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa (2016).

Nina Nussenzweig Hotimsky é professora, atriz, sonoplasta e sanfoneira. É doutoranda no departamento de Artes Cênicas da ECA/USP. Realizou seu mestrado e graduação na mesma instituição. É docente do curso técnico de teatro da ETEC de Artes. Pesquisadora de História do Teatro Brasileiro, é integrante do LITS - Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade da USP, coordenado por Sérgio de Carvalho.

Paula Sandroni é Bacharel em Comunicação Social pela ECO-UFRJ, Mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO, e Doutoranda no Programa de Pós- Graduação em Estudos Literários da UFF. Atriz e diretora teatral, foi uma das fundadoras da Cia. Os F... Privilegiados, grupo carioca de Antonio Abujamra.

Phelippe Celestino é doutorando em Artes Cênicas na linha de pesquisa História do Teatro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP.

Renato Mendes é mestrando em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (FE-UNICAMP), sob orientação do Prof. Dr. Silvio Donizetti de Oliveira Gallo.

Ricardo Cardoso é doutorando em História Social (PPGHS-USP) sob a orientação de Iris Kantor. Fez estágio no *Shakespeare Institute/University of Birmingham*, Reino Unido, contando com Martin Wiggins como supervisor, e tem suas pesquisas, no Brasil e no exterior, financiadas pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. O pesquisador trabalhou na organização de eventos como a *British Graduate Shakespeare Conference (Shakespeare Institute, 2020)* e a Jornada de Estudos Shakespeareanos (USP/UNIFESP/UFSC, 2016; UNICAMP/USP, 2018; UFSM/USP, 2021). Ricardo também é ator pelo Instituto de Arte e Ciência (INDAC-SP) e membro do *Renaissance Drama Research Group*, grupo de pesquisas coordenado pelo Dr. Martin Wiggins.

Roger Ferreira Xavier é ator, produtor, professor e pesquisador em História do Teatro Brasileiro. Mestre em Artes Cênicas (PPGAC/Unirio). Licenciado em Letras pela Universidade Federal de São João del-Rei(UFSJ). Co-fundador do grupo mineiro AFO!TA Teatro (São João del-Rei). Atualmente, dedica-se à conclusão da licenciatura em Teatro, também pela UFSJ, é professor da rede estadual de educação e atua como membro-presidente do Conselho Municipal de Política Cultural, em Ponte Nova (MG).

Thiago Carvalho é Doutorando e Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas – PPGAC-UFBA, especialista em Política e Gestão Cultural pela Universidade Federal do Recôncavo - UFRB. É professor tutor do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal da Bahia – UFBA, professor credenciado no programa de pós-graduação lato sensu em Pedagogia das artes: linguagens artísticas e ação cultural- EPARTES - UFSB, professor convidado da Faculdade 2 de Julho. É membro do Grupo de Teatro Finos Trapos (Ba) e Coletivo das Liliths (Ba), gestor da Evoé Casa de Criação, e é Assessor Técnico na Diretoria de Espaços culturais na Secretária de Cultura do Estado da Bahia – SECULTBa.

Vanessa Soares Negreiros Farias é Mestre em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí (2011) e Doutoranda em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí (Quadriênio 2019-2023). Professora Assistente do Quadro Permanente e Coordenadora do curso de História do Campus Heróis do Jenipapo da Universidade Estadual do Piauí. Escreveu o livro *Em busca da Geração Perdida*, obra que trata da formação escolar e intelectual dos Homens de Letras na cidade de Teresina (PI).

Sobre o e-book

Diagramação | Diógenes André Vieira Maciel

Design da Capa | Jéfferson Ricardo Lima Araújo

Imagem da Capa | Pit boxes & Gallery, de George Cruikshank

Tipologias Utilizadas | Scala Sans Regular LF SC / Calibri Light

Se o teatro é um “lugar de onde se vê”, atualmente, devemos divisar sua história para além dos acontecimentos que se deram como cena. De outro ponto de vista, esta mesma história não pode ser reduzida a interpretações dos textos dramáticos ou à celebração de trajetórias artísticas. Múltiplos são os problemas encontrados por pesquisadoras e pesquisadores que, neste livro, fazem da história do teatro seu terreno: “o quê” olhar do passado (ou mesmo do presente!) guarda, carrega e exige, portanto, uma reflexão sobre o “como” e o “por quê”. Este livro, assim, é um convite a esta reflexão.

Apoio

